

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**ENTRE ESQUECER E LEMBRAR:
VIOLÊNCIA, MEMÓRIA E RESTITUIÇÃO
EM MIA COUTO**

GISELE KRAMA

Florianópolis/SC
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

GISELE KRAMA

**ENTRE ESQUECER E LEMBRAR:
VIOLÊNCIA, MEMÓRIA E RESTITUIÇÃO EM MIA COUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Professora Dra. Susan de Oliveira

Florianópolis
2016

**ENTRE ESQUECER E LEMBRAR:
VIOLÊNCIA, MEMÓRIA E RESTITUIÇÃO EM MIA COUTO**

GISELE KRAMA

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título.

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Subjetividade, Memória e História e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Professora Doutora Susan Aparecida de Oliveira
ORIENTADORA

Professora Doutora Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

Professora Doutora Susan Aparecida de Oliveira

PRESIDENTE

Professor Doutor Christian Muleka Mwewa (UFMS)

Professora Doutora Claudia Junqueira de Lima Costa (UFSC)

Professor Doutor Daniel Correa Félix de Campos (Estácio)

Professora Doutora Marta Inés Arábia (Unidavi)

*-Desculpe, a senhora é mesmo uma mulher?
A intrusa ergue os olhos, feridos por uma dor antiga.
Demorou uma nuvem, sacudiu uma tristeza e
perguntou:*

-Porquê? Não pareço mulher?

-Não sei. Nunca vi nenhuma antes.

*Aquela era primeira mulher e ela fazia o chão
evaporar.*

*Passaram-se anos, tive amores e paixões por
mulheres*

e, sempre que as amei,

o mundo voltou a fugir-me os pés.

*Aquele primeiro encontro marcou em mim, fundo,
o misterioso poder das mulheres.*

Mia Couto em *Antes de Nascer o Mundo*

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro Jacson de Almeida por sempre me apoiar a seguir carreira acadêmica, por me incentivar mesmo quando eu acreditava não poder dar conta de questões tão complexas, mas que também sabia cobrar resultados melhores.

À minha orientadora Susan Oliveira por ter aceitado o projeto de pesquisa e ter me acompanhado durante estes dois anos com muita paciência, orientando e, ao mesmo tempo, deixando-me livre para que pudesse elaborar a escrita com total autonomia.

À Marta e à Cláudia por terem aceitado participar de minha qualificação e por terem levantado questões importantes para a pesquisa. Espero ter conseguido contemplá-las nesta pesquisa.

Aos meus três gatos que atuaram como os melhores assistentes de pesquisa que alguém pode ter, mesmo não tendo noção deste agradecimento. Foram seres amáveis em momentos delicados da pesquisa.

RESUMO

Este trabalho visa analisar duas obras do autor moçambicano Mia Couto: *O Outro Pé da Sereia* (2006) e *A Confissão da Leoa* (2012). Nos livros são buscadas as personagens Mwadia e Mariamar para discutir sobre violência, dor e memória numa trajetória que se apropria de conhecimentos psicanalíticos. Entre os principais conceitos estão o complexo de Édipo, que será tratado dentro de uma sociedade matriarcal como os povos bantu, e a interpretação dos sonhos, que servirá como subsídio tanto para análise das vivências das personagens quanto para a construção da narrativa coutiana.

Palavras-chave: literatura moçambicana, Mia Couto, psicanálise, sonho, mulher e violência.

ABSTRACT

This work aims to analyze two literary works of the Mozambican author Mia Couto: *O Outro Pé da Sereia* (2006) and *A Confissão da Leoa* (2012). In the books the Mwadia and Mariamar characters are sought to discuss violence, pain and memory in a way that appropriates psychoanalytical knowledge. Among the main concepts are the Oedipus complex, which will be treated within a matriarchal society like the Bantu people, and the interpretation of dreams, which will serve as support for both analysis of the experiences of the characters and for the construction of coutiana narrative.

Keywords: mozambican literature, Mia Couto, psychoanalysis, dream, woman and violence.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| 1. MIA COUTO E A ARTE DE BRINCAR COM AS PALAVRAS.... | 14 |
| 1.1 ORALIDADE E POÉTICA EM MIA COUTO..... | 15 |
| 1.2 INFLUÊNCIAS..... | 28 |
| 1.3 COLONIZAÇÃO E GUERRA COLONIAL..... | 33 |
| 1.4 LITERATURA ENGAJADA..... | 47 |
| 1.5 MEMÓRIA E HISTÓRIA NA LITERATURA..... | 51 |
| 2. DOIS TEMPOS, UMA NARRATIVA..... | 57 |
| 2.1 POÉTICA E NARRATIVA..... | 59 |
| 2.2 A DESCONSTRUÇÃO DO PRESENTE..... | 73 |
| 2.3 COLONIALISMO E APAGAMENTOS..... | 91 |
| 3. FRONTEIRAS ENTRE O HUMANO E O ANIMAL..... | 108 |
| 3.1 O REFLEXO DE UMA LEOA..... | 111 |
| 3.2 MULHER BANTU..... | 125 |
| 3.3 OUTROS LEÕES..... | 130 |
| 3.4 À ESPERA DA ÚLTIMA CAÇADA..... | 135 |
| 4. MULHERES, VIOLÊNCIA E DOR..... | 137 |
| 4.1 PSICANÁLISE E LITERATURA..... | 138 |
| 4.2 VIOLÊNCIA E DOR..... | 145 |
| 4.3 DA VIOLÊNCIA À SOLIDÃO..... | 151 |
| 4.4 TRADIÇÃO: O PAI NO COMPLEXO DE ÉDIPO..... | 154 |
| 4.5 ENTRE SONHOS E DELÍRIOS..... | 168 |
| 4.6 PEQUENAS FUGAS..... | 189 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 192 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 195 |

INTRODUÇÃO

Sem dizer exatamente se estava a falar de realidade ou ficção, Mia Couto abriu uma de suas palestras no Brasil confessando que não conseguia sonhar, ou pelo menos lembrar o que havia passado pela sua mente enquanto dormia. Para um autor que não mantém nítida a linha entre realidade e ficcionalidade, contar algo tão particular tem o intuito de elucidar uma das características mais primorosas do texto coutiano: a capacidade de envolver e deslumbrar o leitor. Nesta confissão, ele se dizia afugentado em cada café da manhã ao ter que lidar com a família contando o que havia sonhado e com um grau espantoso de detalhes.

Para resolver o problema, com orgulho passou a inventar histórias inteiras. As narrativas brotavam no café da manhã, em meio a uma indagação indireta se algo restara do sono. “No momento certo, com toda convicção, eu tiro sonhos como tiro coisas das algibeiras. E todos os sonhos são mentira. Todos são forjados naquele instante momento de inveja e do café¹” (COUTO, 2014, s/p).

Diferentemente de Mia, Sigmund Freud sonhava muito, lembrava de detalhes com precisão e começou a anotar o que lhe vinha à mente assim que acordava. Era verão de 1895, quando, aos arredores de Viena, uma produção onírica lhe trouxe um insight. Conhecida como “Sonhos da Injeção de Irma”, a narrativa mostrou a possibilidade de interpretar sonhos. Ao escrever contando sobre o que houve ao amigo Fliess, ele comentou em tom de brincadeira que um dia haveria uma placa em Bellevue mostrando que em julho de 1895 os segredos dos sonhos tinham sido revelados a Freud. Mais de um século depois, a ideia tornou-se uma previsão. O livro *A Interpretação dos Sonhos*² é uma das mais importantes obras do autor e há uma placa parecida à descrita por Freud na casa onde tudo começou.

Nem tão Mia e nem tão Freud, sempre sonhei muito, mas pouco me lembro. Guardo essas recordações por um ou dois dias no máximo, mas nenhuma destas produções oníricas rendeu tanto quanto a que deu origem a esta pesquisa. Era início de janeiro de 2013 e minhas intenções na época

¹ Discurso em aula magna da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) publicado no Youtube em 3/09/2014. Endereço: <http://bit.ly/EscritorMiaCouto>, acessado em 25/02/2016.

² Relato faz parte do Prefácio da obra *A Interpretação dos Sonhos* escrito por Tania Rivera na edição da L&PM.

eram de seguir pesquisa em história, precisamente em história oral. Já havia me decidido sobre quais mulheres entrevistar, tinha tema e até alguns dos relatos gravados. Naquela semana estava bastante ansiosa com a tentativa de conseguir ser aluna especial e escolher qual disciplina seria mais proveitosa para meu projeto de pesquisa.

No dia seguinte a uma conversa sobre as minhas intenções de pesquisa, acordo afoita com uma ideia: eu havia tido um sonho onde não estava a estudar sobre as mulheres no interior de Joinville, mas sim as que brotavam nas narrativas de Mia Couto. Questionei-me, ao acordar, o porquê de não ter pensado nisso antes. Encantei-me pelo escritor Mia desde o primeiro livro: *O Último Voo do Flamingo*. Ao ler os primeiros livros já tinha saltado a questão das mulheres e da violência, fato que me rendera até então muitas conversas informais e até a participação em um evento em que Mia palestrava.

Após acordar naquela manhã, algo estava decidido: eu iria estudar literatura. Sentei em frente ao computador e comecei a vasculhar o site do Programa de Pós-Graduação da UFSC. Olhei as linhas de pesquisas e professores que poderiam se interessar pelo tema. No final daquele mesmo ano estava a me inscrever no processo de seleção e em dezembro, com a divulgação do resultado, consolidava uma ideia que partiu um sonho.

Durante todo esse tempo foi necessário desenvolver melhor o tema e também a problemática da pesquisa já que o insight era bastante vago. Eu sabia que queria usar como eixo metodológico a psicanálise e o jeito como Mia Couto se coloca como escritor, a maneira como constrói as narrativas. Perceber as personagens também pedia uma análise subjetiva, já que exige sensibilidade e um atravessamento entre as várias experiências narradas. Deixei com que Mia Couto, pelas suas estórias, tomasse conta de mim para então voltar a ele e tentar perceber nestas construções o que mais estava dito ali, o que se sobressaía ou se omitia.

Mia Couto vem de um contexto de produção literária que pedia a fabulação de novas estórias, que exigia um mundo a ser inventado, porque o que estava ali doía para aceitar. Tudo estava fragmentado, destruído o suficiente para fazer desistir de um futuro. Ao contrário do otimismo que se tinha na literatura moçambicana dos anos 1970 ou 1980 com a independência política do país, com o fim do colonialismo e a possibilidade de implantar um governo socialista, Mia não faz a promessa em suas obras de que o futuro será melhor, que vai sanar todas as feridas ou apagar os tormentos. O que o autor conta é outra coisa: ele leva os personagens a

revisitarem seus medos, todos os fatos emblemáticos que os impedem de viver, que os levam para uma morte do corpo e da alma. Só após reviver tudo isso com outros olhos, criando outra narrativa dentro da narrativa inicial é o que os leva a seguir adiante.

Das pesquisas já realizadas em distintas áreas sobre o escritor coutiano são abordadas questões como tradição, identidade, oralidade, assim como passagem por fatos históricos como a guerra colonial e a guerra civil. Quando delimito minha exploração sobre as produções científicas sobre mulheres em Mia Couto, encontrei trabalhos que abordavam o feminino via correntes de feminismo e estudos de gênero, mas nenhum que trabalhasse com a tríade mulher, violência e psicanálise como eu estava me propondo a fazer.

Neste sentido, foquei-me nos romances *O Outro Pé da Sereia* (2006) e *A Confissão da Leoa* (2012). Ambos os livros traziam mais fortemente a questão das mulheres em situação de violência, apesar de o assunto atravessar toda a produção coutiana de romances e contos. Para melhor costurar essa análise, concentrei-me nas duas personagens centrais Mwadia e Mariamar, apesar de trazer para a cena as suas mães Dona Constança e Hanifa, assim como outras mulheres que tangenciam as histórias.

Mwadia, em *O Outro Pé da Sereia* (2006), sofre desde criança a violência do abandono do pai, que passou mais tempo em guerra do que em casa, depois teve que deixar a mãe para estudar longe e no fim, na volta para casa, teve que enfrentar os abusos do padrasto Jesustino Rodrigues. O único jeito de encontrar felicidade era fugir. Esse escape poderia ser encontrado na tentativa de amar um jovem da região, o burriqueiro Zero Madzero, mas a paixão e as carícias dão lugar à dor e à tristeza. Zero morre e ela escapa outra vez para se isolar do mundo, só retornando posteriormente em um delírio para conversar com os seus fantasmas.

Assim como Mwadia, Mariamar em *A Confissão da Leoa* (2012) também tem uma história de dor profunda e de estupros praticados pelo pai Genito Mpepe. Sempre querendo fugir de Kulumani e de todas as hostilidades que a vida oferece, ela conhece um caçador, por quem se apaixona, mas ele vai embora sem levá-la consigo. A jovem fica em casa, silencia para a vida e aguenta calada as investidas do pai. Até que um dia a morte brutal da irmã por ataque de leões leva a personagem a se rebelar, a ir além de si mesma. Algo parece estar acontecendo no seu corpo, nas suas vontades de onde emerge um sentimento de vingança. Em meio a tudo isso, despontam ataques de leões, que alimentam o imaginário da aldeia.

Mwadia e Mariamar têm muito em comum além de serem criadas pelo mesmo autor. As duas começam nas tramas como vítimas de violência dentro e fora de casa. Passam por um processo de interiorização desta dor, que um dia rompe em um delírio. Normalmente essa ruptura se dá a partir de outra grande dor, de uma grande perda. A partir daí elas partem para uma espécie de sonho para poder reviver estas difíceis passagens e conseguem fazer isso narrando, contando a si mesmas.

Dentro deste emaranhado de emoções, pretende-se entender como se dá a relação com a violência e os transbordamentos destas emoções nos dois livros. Analisaremos a partir da interpretação dos sonhos feita por Freud como é o processo de construção onírica que culmina na vazão dos delírios das personagens. Segundo Mia Couto (2014), todos os sonhos são uma espécie de ficção, uma mentira, que são construídos no momento em que são narrados. Nenhum sonho pode ser descrito já que pedem uma linguagem própria, de produção onírica, para ser integralmente consolidado. Somente a poesia seria capaz de entreabrir esta porta.

Para culminarmos nos sonhos de Freud e nas construções oníricas de Mia Couto, faremos um percurso de quatro capítulos. Começamos *Mia Couto e a Arte de Brincar* com as Palavras, onde apresentamos o autor, o contexto em que ele está inserido e como seu deu sua formação literária, suas influências. Dividimos em cinco subcapítulos, sendo o primeiro deles *Oralidade e Poética em Mia Couto*, com fatores que marcam o estilo coutiano de escrever. Para isso, discutiremos a oralidade na escrita e a escrita na oralidade, não como oposição, mas como a integralidade do que pode gerar estas confluências.

A parada seguinte é em *Influência*, onde trataremos os principais autores que Mia leu e que de alguma maneira marcam seu jeito de escrever. Em seguida partimos para *Colonização e Guerra Colonial*, fatos históricos que aparecem fortemente nos romances e contos coutianos como demarcadores dos destroços que permeiam a vida dos moçambicanos e que trazem amargas lembranças. Ainda nesta etapa trataremos sobre a importância da religião para a colonização e descolonização.

Já em *Literatura Engajada* tratarei do papel que pode ter a arte em questionar realidades, de trazer a política, as instituições de poder para o centro das narrativas e assim desconstruir suas bases. A última parte é sobre *Memória e História na Literatura*, conceitos que impregnam a produção literária de Mia em um movimento de esquecer, lembrar e reconstituir pela narrativa.

No segundo capítulo *Dois Tempos, Uma Narrativa* faremos a análise da primeira obra *O Outro Pé da Sereia* (2006) num trajeto composto por apenas três momentos. A primeira delas se dá em *Poética e Narrativa*, lugar para vislumbrar como se dá a escrita do romance, quais recursos são utilizados por Mia Couto. Em seguida partimos para *A Desconstrução do Presente*, em que as temporalidades e a memória se tornam protagonistas da análise. Encerramos o capítulo de apresentação do romance com *Colonialismo e Apagamentos* ao abordar como essa fase da história de Moçambique é reencenada na obra.

No terceiro capítulo *Fronteiras entre o Humano e o Animal* fazemos a apresentação e análise da obra *A Confissão da Leoa* (2012). Em *O Reflexo da Leoa* abordamos como se dá a construção de Mariamar como uma fera e como o corpo é importante no questionamento entre humanidade e animalidade. Em seguida, partimos para o subcapítulo *A Mulher Bantu* onde aprofundamos as ideias sobre a cultura bantu para percebermos em quais mulheres Mia Couto se apropria para criar as personagens. A partir disso, seguimos para *Outros Leões* para falar sobre os atos predatórios praticados por alguns homens e finalizamos a análise com *À Espera da Última Caçada* a narrativa é feita a partir do caçador Arcanjo Baleiro.

Até então, não nos detemos em falar sobre mulheres – exceto mais rapidamente no terceiro capítulo – e nem sobre psicanálise. Deixamos essas questões para a última parte, considerada mais densa por agregar conceitos sobre violência, sonho e delírio. Além de trazer para a cena o complexo de Édipo dentro de um contexto matriarcal. Em *Mulheres, Violência e Dor* há o desfecho de todo o percurso ensaiado até então. No primeiro subcapítulo, *Psicanálise e Literatura*, são buscadas os conceitos básicos sobre psicanálise e os passos iniciais da utilização deste método na literatura.

Em seguida, chegamos a *Violência e Dor*, onde adentramos de fato na análise das obras. Em seguida, passamos para *Da Violência à Solidão* para discutir o isolamento das personagens. Já em *Tradição: o Pai no Complexo de Édipo* entendemos a substituição do pai do complexo de Édipo dentro de uma sociedade matriarcal. Enfim, em *Entre Sonhos e Delírios* culminamos no que seria a formação onírica das narrativas coutianas e, principalmente, como se dá o sonho no sonho. Encerramos a jornada com *Pequenas Fugas*, momentos em que as mulheres conseguem encontrar a chance de fugir, de usufruir de um respingo de felicidade.

1. MIA COUTO E A ARTE DE BRINCAR COM PALAVRAS

Quando há trinta anos atrás, Arcanjo Mistura desceu à praça e proclamou: “Vou fazer um poema!”, todos fugiram e se trancaram dentro de casa. “Poema” era palavra cheirosa, causadora de temores e suspeitas. Na boca de Arcanjo podia mesmo ser o anúncio de catástrofe. Se alguma vez ele chegou a compor um poema, isso nunca se soube. (COUTO, 2006, p. 183).

Arcanjo pode não ter cumprido a ameaça de eternizar Vila Longe em um poema – cidade ficcional de *O Outro Pé da Sereia*³ (2006) –, afinal palavras são seres escorregadios, difíceis de serem controladas. Elas têm vontade própria, carecem de limites e estão até onde não foram pronunciadas. O Barbeiro preferiu deixá-las quietas, quem sabe no silêncio ficariam mais apaziguadas, em um misto de medo e curiosidade, pois transformar um lugar em um emaranhado de palavras que arrancam suspiros e despertam emoções exige precisão. Um olhar atento de se saber exatamente o que dizer e falar algo que não pode ser dito. Um ato que pede paciência e coragem para romper barreiras.

Ao longo dos últimos 30 anos, Mia Couto tem tido a coragem que Arcanjo não teve. Talvez seja o olhar clínico de um quase médico, a audácia de perguntar e garimpar respostas de um jornalista, a percepção integrada de um biólogo ou a sensação de incompletude de um escritor que procura na ficção o que o mundo real não pode oferecer. O resultado são poemas e prosas que não afugentam, mas que atraem e fazem sonhar.

Lugares remotos de Moçambique, reais e ainda por serem inventados, constroem-se, reconstroem-se e dissolvem-se para depois ressurgir diferentes nas palavras do escritor, que brinca como uma criança com os sentidos das coisas. Mia absorve o mundo com ternura, mas com ousadia de percorrer caminhos ainda não trilhados. É com esse anseio de mostrar ao mundo como o lugar onde vive é pulsante que o escritor já publicou nove romances, oito livros de contos, três infanto-juvenis, três de

³ A obra será analisada com mais detalhamento nos capítulos 2 e 4 desta pesquisa.

poesia e quatro de crônicas, como nos mostra o levantamento feito por Rita Chaves, Fernanda Cavacas e Tania Macêdo⁴ (2013).

Para tentar entender como se formou um escritor de fala mansa, palavras simples, mas que dá conta de explorar mundos tão complexos, adentraremos por percursos distintos na formação da cena literária e política de Moçambique. Pessoas e fatos que de alguma forma tiveram influência nas obras de Mia e que podem ser percebidos os rastros na produção. Para isso, caminharemos não em linha reta e cronologicamente, mas fazendo círculos e parando para observar e analisar em momentos distintos.

A primeira pausa que faremos é no subcapítulo sobre a oralidade e poética do autor, uma apresentação dos principais aspectos biográficos e estéticos. Seguimos viagem até as influências que fizeram surgir um estilo peculiar de narrar. Mantemo-nos na estrada principal a tempo de perceber como a literatura engajada, com viés político, tem um papel de destaque nas mudanças sociais, apresentando e citando pessoas que, além de serem significantes para o escritor moçambicano, também fizeram de suas vidas um espaço de confronto e diálogo entre o estético e o ideológico.

O próximo passo então é deixar as labirínticas estradas da literatura para observar como a história e a política tornaram-se importantes aspectos na produção de Mia. Um destes caminhos é tortuoso e violento, mas mostra como o passado colonial deixou rastros no presente de Moçambique e na memória do povo, assim como o impacto da revolução em busca da independência do país. Por fim, nesta primeira fase da jornada percebemos uma confluência. Duas grandes estradas se afunilam numa só e remetem para um lugar que queremos descobrir: trata-se de literatura e memória.

1.1 ORALIDADE E POÉTICA EM MIA COUTO

Os outros passam a escrita a limpo. Eu passo a escrita a sujo. Como os rios que se lavam em encardidas águas. Os outros têm caligrafia, eu tenho sotaque. O sotaque da terra. O Barbeiro de Vila Longe (COUTO, 2006, p. 232).

Para começar esta viagem, que durará quatro capítulos, escolhemos abordar a fala, essa voz que emerge na escrita de Mia Couto. Mas como

⁴ O levantamento de Chaves, Cavacas e Macêdo foi realizado antes da publicação da trilogia *As areias do imperador: Mulheres de Cinzas*, em 2015.

percebemos que algo diferente brota destas narrativas? Os textos de Mia deslizam durante o processo de leitura, não como algo escorregadio e que foge à compreensão, mas com uma fluidez nas palavras que mais lembram uma conversa, uma contação de histórias ou a simples observação de um diálogo. A riqueza de detalhes nos transporta do texto para as cenas como se cada frase não bastasse em si mesma e exigisse a materialização de algo. É possível sentir os cheiros, o calor do sol e as cores que se estabelecem dentro de uma construção poética.

Essa infinidade de sensações e possibilidades de narrativas se apropriam de um elemento muito comum na cultura moçambicana: a oralidade. A arte de contar com detalhes, de transparecer a utopia, os sonhos e as crenças de uma forma em que o leitor (e ouvinte) faça parte daquele contexto, que se sinta inserido na realidade, mesmo que ficcional, como se apresenta em *A Confissão da Leoa* (2012):

As primeiras luzes do dia começavam a despertar: não tardava que se pudesse circular dentro de casa sem ajuda da lamparina. Por cima do armário, o candeeiro a petróleo, o xipefo, ainda tremeluzia. De repente, Hanifa voltou a sentir a doce ilusão de ter uma lua na cozinha. Já que não lhe coubera o sol, restava-lhe um teto enlazarado. (COUTO, 2012, p. 23)

Na oralidade as letras ganham ares de algo dito espontaneamente, com fluidez, como uma correnteza que leva rio abaixo quem está disposto a observar cada detalhe. É um fluxo contínuo em que o pensar e o refletir se misturam no processo de sentir. Percebemos que não se trata de uma réplica ou transcrição das contações de histórias, mas algo diferente. Um momento de intercâmbio onde se caminha com um pé dentro do texto e outro na fala, mesmo que sejam contados de uma maneira distinta neste intercâmbio.

A oralidade como cultura se estabelece por caminhos vinculados com imagens recriadas e com a experiência vivida durante tempos. Assim, é possível usar objetos e elementos concretos para descrever sentimentos, muito mais vinculados à abstração. A lua na cozinha de Hanifa diz muito mais sobre ela e sobre o que estava experienciando, entrelaçada com o sentimento de solidão e melancolia. Já a ausência do sol destaca a perda de algo importante, algo central na vida da personagem.

Esse processo, quase que naturalmente belo de construção textual a partir da oralidade, é fruto também das experiências da infância de Mia

Couto. As lembranças dos tempos de quando o menino ainda sonhava em ser poeta e acompanhava as histórias ouvidas na rua. Esses relatos, misturados às recordações das brincadeiras, como o jogar futebol com os garotos, criaram um conjunto de significados que colorem docemente as lembranças. Esta realizada fica longe da esterilizante e artificialidade moral estabelecida pela literatura dos colonizadores portugueses, presente fortemente até a juventude do escritor moçambicano, como contam Fonseca e Cury (2008).

Assim como a oralidade, as palavras escritas também entraram na vida de Mia ainda nos primeiros anos, quando tomou contato com os livros censurados pelo governo e que o pai trazia para Moçambique. Com isso, aprendeu uma nova maneira de entender o mundo e de compreendê-lo pela fala, principalmente na voz de quem tinha muito a dizer e era pouco escutado. Mas também pela escrita, onde conseguiu extravasar todo o anseio poético que construiu a partir de mundos tão diferentes: “Sou filho de poeta, nasci entre livros e mais do que entre livros nasci com essa doença de não nos bastar o mundo real. Como se o sentimento de família se encontrasse apenas nesse encantamento de contar histórias e recriar o universo” (COUTO apud FONSECA e CURY, 2008, p. 19).

Banhada pelo Oceano Índico, Beira foi a cidade onde Mia nasceu, cresceu e aprendeu a ouvir histórias. Segundo David (2013), com relatos tanto em português quanto em chissena, uma das línguas locais, os mais velhos fizeram com que o escritor criasse todo um imaginário africano. Tanto a vida quanto a escrita de Mia são plurais por causa desta maneira de perceber o mundo a sua volta, questionando-se sobre qualquer tentativa artificial de criar uma realidade única ou de afirmar que não há conflitos culturais em Moçambique.

Mia, que recebeu de batismo o nome de António Emílio Leite Couto, ganhou ainda pequeno o apelido carinhoso que se transformou em nome. O escritor chegou a publicar alguns textos como António Emílio, principalmente antes da revolução para não ser identificado. Segundo Felinto (apud ANTUNES PEREIRA, 2013), o nome “Mia” vem de uma curiosa história: ele adorava gatos. Tinha dois ou três anos e pensava ser um deles, até comia com os animais sob as reprimendas da mãe.

Mesmo filho de portugueses, ele escolheu ser moçambicano após a independência em 1975, como destaca Rothwell (2013). O pai era poeta que se radicou em Moçambique por causa de suas posições políticas, já que era um progressista e se colocava contra o colonialismo. É assim que Mia

Couto se constituiu como um jovem que não se encheu de preconceitos e do complexo de superioridade criado pelo sistema de dominação.

Mia viveu em Beira até os 17 anos quando se mudou para a capital para estudar medicina. Quando a situação política se intensificou, o jovem se engajou a favor da independência. Durante o governo de transição, ele deixou os estudos para se dedicar ao jornalismo a pedido dos companheiros de militância, já que o país precisava de pessoas com qualificação para assumir os postos deixados pelos portugueses. O trabalho rendeu cargos em redações, assumindo inclusive a direção da Agência Nacional de Notícias. Contudo, a relação não durou o tempo que o jovem esperava. Por discordar das práticas do governo que se estabeleceu, Mia largou o trabalho na imprensa e adotou como profissão a biologia e como paixão a literatura. Com uma linguagem diferente, se contrapôs ao exotismo com que Moçambique era tratada e foi sensível ao encontrar nuances dentro do discurso popular, das falas das gentes comuns.

Mia Couto começou como poeta, depois ganhou fama como um contista para desaguar suas combinações literárias nos romances. Estreou na literatura apenas nos anos de 1980 na esteira de um movimento de artistas que buscava criar uma narrativa do país a partir da própria população. A primeira experiência literária dele foi aos 14 anos, quando publicou poemas no jornal Notícias da Beira, mas foi em 1983 que criou seu primeiro livro *Raiz de Orvalho*.

Segundo Antunes Pereira (2013), passaram-se 16 anos para que Mia reeditasse a obra. Alguns poemas foram retirados, outros inéditos foram inseridos, fazendo com que o livro passasse a se chamar *Raiz de Orvalho e Outros Poemas*. Nesta estreia, Mia Couto já causou rupturas ao trazer construções intimistas e apresentar um lirismo raro em uma época política tão conturbada na produção literária pós-independência. Como bem lembra:

...o primeiro livro de poesia que eu publiquei já foi numa briga, já foi numa zanga. Me irritava o fato de que toda poesia que falasse do eu, que falasse da intimidade fosse tida como uma poesia burguesa. E eu escrevi este primeiro livro em 1983, já como que em oposição a isto. Era uma poesia lírica e intimista, que falava do amor (COUTO *apud* ANTUNES PEREIRA, 2013, p. 324).

Contudo, a vida literária de Mia teve o seu apogeu apenas na década de 1990 com o lançamento de *Terra Sonâmbula* (1992). O escritor destaca que, por ter começado a vida literária como poeta, nunca conseguiu deixar a poesia, traduzindo o sentido mágico das palavras. Considera que ainda hoje escreve histórias de forma poética, como podemos perceber em suas obras, tanto na preocupação com as rimas mesmo na prosa quanto na construção e desconstrução de palavras e sentidos. Na opinião dele, a poesia ajuda a fazer uma desmontagem e a transgredir fronteiras, como verso e prosa, escrita e oralidade. “Eu chego à prosa por via da poesia. E, mesmo escrevendo romances, não abandonei a lógica e a liberdade poéticas. Sou um poeta que conta histórias” (MIA COUTO *apud* GOMES, 2013, p. 272).

Segundo Moraes (2013), a passagem de Mia Couto para a literatura foi uma tentativa de relatar a realidade de seu país de um modo que o jornalismo não dava conta. Ainda trabalhando na imprensa, acompanhou a guerra civil que se passou em Moçambique após a independência. Testemunhou, por relatos, os horrores do conflito. Foi então que percebeu que a narrativa jornalística era insuficiente para contar certos aspectos da realidade. “Nesse sentido, a figura do escritor-jornalista cede lugar à do escritor-antropólogo, apresentando ao leitor costumes e maneiras de conceber a realidade dele desconhecidos” (MORAES, 2013, p. 198).

A profissão de biólogo faz Mia Couto circular pelas mais distantes regiões de Moçambique, experiência que usa como subsídio para a criação literária, que o apresenta a universos diferentes que só a escrita é capaz de proporcionar. No sentido contrário, a poética das obras literárias cria um novo filtro, um novo olhar para que Mia possa avaliar o meio ambiente e as culturas que encontra no seu trabalho técnico, científico e metódico ao longo das zonas rurais. Cavacas, Chaves e Macêdo (2013) confirmam a influência da atividade dizendo que há um trânsito de “terras, mundos e tempos diversos (...) por onde se perde e se encontra a palavra apta a representar a pluralidade de espaços e experiências” (p. 13). Como o próprio Mia Couto diz:

Estas estórias desadormeceram em mim sempre a partir de qualquer coisa acontecida de verdade mas que me foi contada como se tivesse ocorrido na outra margem do mundo. Na travessia dessa fronteira de sombra escutei vozes que vazaram o sol. Outras foram asas no meu voo de escrever. A umas e outras dedico este desejo de contar e de inventar (*apud* CAVACAS, CHAVES E MACÊDO, 2012, p. 13).

Dentro das idas e vindas, Mia se acostumou aos diversos cotidianos, ao simples e à intensidade do popular. Lopes (2013) considera Mia Couto um adepto do senso comum, mas que isso não é fácil de fazer. O escritor escolhe uma forma sofisticada de falar sobre e para os africanos e aos que estão à margem do sistema, criando um sentimento de identificação por quem se sente representado. Para isso, utiliza recursos das narrativas orais, onde é possível perceber que a maior parte das obras não são linear.

Foi na oralidade em que o autor aprendeu as coisas que considera mais importantes na vida, pois se trata de outro sistema de pensamento, diferente daquele apresentado nos livros e imposto aos letrados desde criança. Conviver com sistemas de pensamentos tão díspares, tornam as obras uma mistura ao estabelecer um diálogo entre fala e escrita numa poética elaborada a partir do mundo dos letrados, com as histórias contadas pelas pessoas do subúrbio, numa ponte entre os universos economicamente opostos dos que vivem no asfalto para os que estão à margem.

Segundo Glissant (2005), a oralidade está associada ao movimento do corpo, na repetição, no estabelecimento de um ritmo, no estabelecimento de uma transcendência e de um pensamento em cadeia. Para o escritor, para o poeta que cria a partir da oralidade, é necessário entender esta intermitência e vivenciar essa angústia de expressar o saber de uma comunidade que se relaciona com o mundo todo e também com a busca do que seria a escrita e a oralidade ao mesmo tempo. Cabe ao autor fazer a união destes diálogos, de escrever na presença de todas as línguas do mundo, o que não significa conhecê-las todas, mas sim escrever de modo que não se destine a um só público, em um processo que desarruma a língua para se abrir a relação com outras.

Ao trazer para a escrita a oralidade ou ao levar a oralidade para a escrita culmina num processo descrito por Glissant (2005) como “crioulização”, termo que se trata de uma relação de mistura em que o resultado é algo imprevisível. Trata-se de uma mestiçagem cultural, em que a arte passa de uma língua para a outra sem que a primeira se apague e sem que a segunda renuncie a si mesma. O conceito é avaliado pelo autor como uma manifestação do barroco ao se opor ao clássico, definido como a tentativa de uma literatura de colocar valores de uma cultura como universais. Já no barroco não há valores universais, e sim um valor particular colocado em relação a outro valor particular.

Esse pode impor-se como valor universal pela força, mas não pode impor-se como valor universal através da legitimidade. É isso que o pensamento barroco diz e, nesse sentido, todo processo de criouliização é uma forma de barroco em pleno processo de elaboração, em ato. (GLISSANT, 2005, p. 54)

Criouliização trata-se então de uma denominação para o contato de duas ou mais áreas linguísticas heterogêneas e que o resultado pode ser imprevisível. “Ninguém sabe quem pratica a criouliização, não aquela praticada no ‘texto’, mas a criouliização da língua em geral, não se sabe quando a língua crioula nasceu, nem através de quem, nem como” (GLISSANT, 2005, p. 58). Sabe-se que se trata de uma “deformação” agressiva no interior de uma língua, de um questionamento das normas, em um processo que pode ser violento ou não.

Essa ideia vem a culminar no que Chaves (2013) acredita ser o papel de um artista: criar uma linguagem para falar de um mundo composto por cisões. Mia Couto consegue dar conta disso com riqueza de detalhes por absorver em diversos cantos do país um pouco do processo sociocultural vivido pelos moçambicanos. Afinal, Moçambique é o lugar onde tantos mundos se fundiram e onde há uma “fonte inesgotável de signos, de imagens e de símbolos com os quais se pode compor uma escrita que não imobilize o que é essencialmente movimento” (CHAVES, 2013, p.239). Mia concorda com a pesquisadora ao dizer que é também papel do escritor dar complexidade esses múltiplos universos, tendo que viajar por identidades, experiências, culturas e vidas.

A escrita de Mia Couto não privilegia nenhuma região específica de Moçambique. Passa a impressão que quer dar conta de todo o país, fazendo uma invenção que só é possível pela ficção, já que é um lugar permeado por um vasto imaginário, costumes e culturas, multiculturais e heterogêneos pelas migrações tanto de África quanto externas, fomentadas inclusive pelo colonialismo. Parece uma tentativa de criar uma totalidade para enfrentar a fragmentação, que no contexto atual pode ser prejudicial para uma nação ainda jovem e que traz recente na memória as divisões causadas pelo colonialismo e pela guerra civil.

A construção literária feita por Mia Couto soa como uma exposição poética do universo moçambicano e uma poesia que reflete as brincadeiras com as palavras, o rearranjo dos sentidos. Trata-se de uma destreza dos poetas de poder quebrar e reconstruir as palavras fazendo com que ganhem

mais significados do que teriam no uso comum. Esse deslocamento é utilizado como uma ferramenta para valorizar a fala popular, como um recado de que o povo moçambicano é capaz de se apropriar da língua que foi imposta, de reconstruí-la e de trilhar caminhos próprios de comunicação.

Outro elemento marcante nas obras de Mia Couto é a discussão sobre o papel da escrita e da leitura do mundo, segundo Fonseca e Cury (2008). A escrita aparece em um momento em que os personagens apresentam outras formas de ler a realidade, como quando o curandeiro Lázaro Vivo em *O Outro Pé da Sereia* (2006) joga os papéis na água para se desmancharem dizendo que tem maneiras próprias de decifrar os escritos. “É sempre assim: nunca vi uma palavra que soubesse nadar” (COUTO, 2006, p. 42). O desdém na fala de Lázaro dá destaque justamente a estas outras maneiras de adquirir conhecimento e subvertendo a importância dada aos documentos.

A tematização da escrita (...) está sempre presente na ficção de Mia Couto: metalinguisticamente encenando o ato de escrever e de ler, simbolizando o mundo do colonizador, apropriada a seu modo pelo colonizado, distendendo, alargando os espaços da própria leitura, inscrevendo-se na terra, na água, no fogo. (FONSECA E CURY, 2008, p. 36).

Com maestria, Mia consegue abrigar falas de pessoas e tratar com delicadeza os oprimidos, como se estivesse falando de alguém próximo, como as crianças de subúrbio com quem brincava na rua. Contudo, o autor foge dos cenários urbanos em suas ficções e adentra pelas vilas rurais em busca de diversas formas de tradições e contextos, como que querendo se aprofundar na variedade de relatos e na multiplicidade de culturas envolvidas no processo de lembrar e reencenar o passado no presente. Apresenta também a sofrida realidade da população, cria um tipo de beleza pelas palavras, pela poética misturada à prosa, diminuindo o peso do realismo, mas sem perder a relevância.

Ao chegar à praça, Mwadia se espantou: o que restava da barbearia não era mais que uma parede arruinada, localizada ao fundo, nas traseiras do que já havia sido um edifício. Não havia mais nenhuma outra parede. Nem tecto existia. Tudo se tinha desmoronado durante a guerra. O espaço era aberto, devassado. Mesmo assim, o velho barbeiro continuava fechando

à chave, com rigor religioso, a única porta da única parede. A ironia do destino ali se espelhava: sendo ele o guardião do espírito revolucionário, Arcanjo Mistura vigiava agora uma fortaleza sem muros. (COUTO, 2006, p.121)

As memórias, as perdas e a dor da guerra também estão presentes nos livros de Mia Couto já que o escritor acompanhou como militante a luta contra o colonialismo. Presenciou como jornalista os conflitos que se estabeleceram em Moçambique após a independência e os que ainda hoje marcam o território e, principalmente, as pessoas. Lembrando que o período colonial começou no século 16 e durou até a segunda metade do século 20. Já o regime de exploração estabelecido por Portugal terminou em 1975, após uma década de guerra de libertação onde muitas pessoas morreram e boa parte da infraestrutura urbana e rural foi destruída. As ruínas também foram compostas pelos anos de guerra civil que iniciou ainda nos anos de 1980. Uma das obras que mais exemplificam esse cenário é *Terra Sonâmbula* (1992), onde a destruição serve de palco para a passagem de personagens e histórias. Em *O outro pé da sereia* (2006), as marcas dos conflitos se constroem e se contorcem nas falas dos personagens.

À entrada de Vila Longe, os americanos estranharam o estado de destruição dos edifícios, como que mastigados por uma apocalíptica voragem.

—*Tudo isso foi destruído pela guerra?*, inquiriu Rosie.

—*Foi a guerra, sim, mas foram também outras guerras*, disse Mwadia. (COUTO, 2006, p. 143/144)

Seguindo este caminho, uma das discussões sobre a produção literária de Mia Couto é a referência que faz à memória que, mesmo ficcionalizada pelo autor, ultrapassa as citações dos livros de história para se desenvolver em um universo de construção de significados individuais e coletivos. É como se houvesse outro real que transparece e que é, de certa forma, reconstruído, deixando margem para aquilo que poderia ter sido.

Também se sobressai na narrativa coutiana as mulheres e suas vidas, que são apresentadas de modo impactante seja nos romances, seja nos contos. O universo feminino ganha importância a tal ponto que parece haver uma cumplicidade do escritor com elas, enfatizando momentos de

fuga e de rompimento com situações de opressão. Esses subterfúgios são encarados como pequenas vitórias e gozados com ares de independência.

Era, contudo, tarde de mais para que Jesustino Rodrigues se exercesse como um proibidor competente. Mwadia subia e trazia uma carrada de livros. Na cozinha, enquanto fingia ocupar-se de afazeres culinários, Constança continuou escutando e inventando fantasias. (COUTO, 2006, p. 240).

...

Nessa mesma cozinha, mãe e filha foram mais longe na sua transgressão. Passaram a ensaiar sessões de transe e adivinhação. As leituras sugeriam temas e assuntos. Mwadia encenava e a mãe fazia as vezes dos afro-americanos. As duas se divertiam tanto, que por vezes, as risadas ecoavam pela casa inteira. (COUTO, 2006, p. 240/241).

Junto com as mulheres, Mía também privilegia outros sujeitos que sempre estiveram excluídos e dá espaço para serem apresentados com singularidade. Assumidamente, o escritor se coloca como um ser de fronteira, criando a partir da margem, como explicam Fonseca e Cury (2008). Por isso, é comum apresentar outras lógicas e mostrar as condições também de loucos, feiticeiros e estrangeiros, num olhar que se estende às crianças e aos velhos. A questão racial também ganha destaque ao abrir uma brecha para o questionamento sobre as misturas que acontecem em Moçambique. Esse discurso aparece com os personagens estrangeiros, tanto os brancos vindos da Europa, quanto de outros lugares, como os indianos, ambos muito comuns no país. Ao abordar a questão da imigração, ele coloca em xeque conceitos como identidade.

Essa postura é importante para analisar profundamente os eixos culturais moçambicanos formados por diversidades profundas causadas por trânsitos de pessoas saindo e entrando no país. No século 19 a população viu formar um corredor comercial da Ásia, por exemplo, marcados por baneanes (indústrias da Índia Inglesa), mouros ou monhés (vindos do Norte e que professavam o islamismo) e canecos (de famílias goesas e com parentescos com portugueses, normalmente católicos). Esses estrangeiros se destacaram por não almejarem poder político, não investir em produção e querendo apenas controlar redes comerciais e de transportes para fazer as trocas de produtos. “Cedo os indianos se impuseram pela habilidade com

que negociavam, pela capacidade de adaptação às dificuldades tropicais, pela facilidade com que aprendiam as línguas locais e pelo modo de vida parcimonioso” (CABAÇO, 2009, p. 67). Um pequeno grupo veio do Extremo Oriente, chamado de chinas, em um processo de migração chinesa que se intensifica ao longo dos anos.

Já os mestiços eram chamados depreciativamente de mulatos, e somente poucos foram absorvidos pelas famílias portuguesas. O restante vivia em situação de exceção na sociedade moçambicana, sendo diferentes dos brancos e também dos negros. Mesmo entre eles, os mestiços estabeleciam hierarquias. A figura do mulato é muito emblemática em Moçambique e respinga também na produção literária, já que é visto em alguns momentos com desprezo. Podemos perceber essa repulsa explícita no primeiro romance moçambicano *Portagem*, publicado em 1966 por Orlando Mendes. Segundo Laranjeira (1985), o personagem João Xilim foi vítima de violência constante, inclusive de negros que não confiavam em mestiços. Até a filha do patrão sugeria castigos físicos ao protagonista.

Culturalmente, segundo Serra (*apud* MOREIRA, 2013), não há nada em Moçambique que não seja fruto de uma mestiçagem permanente. A figura do mulato é representativa desse processo e assim, segundo Moreira (2013), exige do negro uma renegociação de papéis. Mía Couto sai em defesa da miscigenação cultural e racial para combater os preconceitos tanto dos nativos em relação à mistura com estrangeiros quanto do ideário português, que durou por muitos anos, de que não deveria gerar descendentes com os negros porque não haveria garantia de que os nascidos seriam “bons” ou “maus”. Esse discurso racista foi defendido pela ciência lusitana, principalmente até a primeira metade do século 20.

Até os brancos se dividiam entre os de “primeira classe” (nascidos em Portugal) e os de “segunda” (nascidos em Moçambique). Essa diferenciação influenciou na vida administrativa já que os de segunda não poderiam assumir postos de trabalho acima de Diretor de Serviços. Se quisessem uma função maior, deveriam ser transferidos para outra colônia, como aponta Cabaço (2009).

Thomaz (2002) aponta dois discursos racistas produzidos por uma elite intelectual de Portugal. Se um professor da Escola da Alta Cultura Colonial defendia que o Brasil mantinha a genialidade lusitana e o espírito da nação portuguesa e sobressaía-se aos negros, o antropólogo português Mendes Corrêa era contra a mestiçagem para que os genes lusitanos não se perdessem. O autor nos lembra ainda que essa posição hesitante dos

portugueses quanto à mestiçagem ficou focada em África. Enquanto isso, em sociedades como a brasileira, macaesa ou goesa, a mistura tinha um papel importante e assegurava a presença da cultura portuguesa.

Mia Couto, um homem branco, filho de portugueses, escolheu falar aos menos favorecidos e a percorrer um caminho de militância por várias causas: pela igualdade, contra as discriminações, a favor das tradições, do respeito e da dignidade. “Por isso Mia faz sucesso. Porque ele multiplica por muitos atores este debate tão importante do nosso tempo: ‘sermos mundo, à procura de uma família’ (LOPES, 2012, p. 25). No mesmo sentido, o escritor angolano Ondjaki (2013) diz que a literatura coutiana combate os preconceitos etnoculturais e divulga a diversidade de Moçambique. “De fato, oiço os seus passos sempre em direcção ao futuro; não um futuro grávido de utopias, mas também esse outro, acontecível, palpável, repentino” (p. 28).

Mas não é apenas a militância de Mia Couto que se torna explícita nas obras, mas todo um jogo que Secco (2013) denomina de “escrita labiríntica”, onde o autor mistura um cenário real com um mundo onírico, onde protege o passado e cria uma linguagem de ficção que transgride tempo e estética, tornando-se um refúgio para fragilidade e exílios. Essa complexa teia torna-se importante por representar um verdadeiro mosaico cultural moçambicano.

Secco (2013) recorre a Boaventura Sousa Santos para entender a diversidade cultural moçambicana e desvendar as obras de Mia Couto, que também percorrem os caminhos da cultura, da tradição e da memória. Nesta explicação, os países africanos nunca se tornaram plenamente uma colônia e ficaram numa fronteira onde puderam estabelecer relações culturais. É como se houvesse uma porta que abrisse passagem para os dois lados. Enquanto Portugal pilhava países como Moçambique, levando nativos como escravos para outras partes do mundo, estrangeiros adentraram o país e se tornaram parte da complexa cadeia que se constituiu, tornando-se imigrantes que nunca mais retornariam às suas terras de origem.

Moçambique viu partirem em negreiros muitas de suas etnias, ao mesmo tempo em que recebeu homens de outras terras (árabes, portugueses, indianos), cujos imaginários se mesclaram aos dos negros povos autóctones, marcando a pele africana do país com signos vindos tanto do Oriente, como do Ocidente.

(BOAVENTURA SOUSA SANTOS *apud* SECCO, 2013, p. 43).

A partir do contexto desenhado por Boaventura, Secco (2013) aponta que Mia segue por dois caminhos de produção literária: um que foca a questão histórico-social e outro que leva até a criação onírica, que se apropria da poética para arrebatar os leitores. Assim, os livros conseguem uma maneira de denunciar as contradições da sociedade moçambicana, mas o faz alegoricamente em referência ao passado e às memórias. Como bem lembra a pesquisadora, trata-se muito mais do que recuperar lembranças, mas de experienciar espaços que não existem ou que estão sob ruínas. Um ato de resgatar um fragmento perdido e trazer à vida, ao presente. Assim, Mia Couto consegue juntar num mesmo espaço sonho e memória, realidade e imaginação para tecer sua teia ficcional.

Um dos elementos que Mia utiliza para compor essa crítica social é o humor que aparece tanto na construção dos personagens corruptos quanto na superação de alguma adversidade. Como bem lembra Noa (2013), os livros remetem à degradação da vida pública e à degeneração dos costumes. Sem apresentar a África como exótica, consegue fazer um rearranjo na narrativa juntando linguagem oral e apelo à tradição. Assim como outros escritores africanos, faz de sua escrita um espaço para reinventar a condição humana, tanto individual quanto coletivamente. Em alguns momentos, o autor mistura o trágico e o cômico como se rir fosse o caminho para encarar a própria tristeza.

Tal como em relação ao sonho, o riso não desempenha apenas uma função apaziguadora ou conformista diante dos fatos. Como nas demais narrativas do autor, o riso pode nascer dos jogos e brincadeiras com as palavras, revelando-se como um meio para o questionamento permanente do mundo que elas circundam, estabelecendo cruzamentos e vias para além do próprio texto (SALGADO, 2013, p. 315/316)

Seguindo a tradição dos grandes contadores de história, o riso e o ludismo transcendem a narrativa e faz com que o humor possa ser utilizado como transgressor. Esse recurso é utilizado por Mia Couto principalmente na crônica, num misto entre o literário e o jornalístico. Segundo Hamilton

(2013) esse engraçado em sua escrita se estabelece pela ironia como arma de intervenção em assuntos de interesse de Moçambique.

Segundo Cabaço (2013), nas páginas do jornal Notícias que Mia Couto ensaiava proezas como escritor e publicava uma vez por semana uma crônica demonstrando liberdade para montar e desmontar palavras, criar e recriar. Inventava provérbios, dominava e manipulava a língua portuguesa com maestria e cuidado. Foi assim que migrou de poeta a prosador, de contista a cronista, para só depois se tornar um romancista. Mas a passagem de Mia Couto pelas várias formas de produção literária foi acompanhada de influência de autores moçambicanos, angolanos e brasileiros que se destacavam tanto na poesia quanto na prosa. Neste câmbio de narrativas, o autor conseguiu trilhar seu próprio caminho.

1.2 INFLUÊNCIAS

Perdi o medo de mim. Adeus

Adélia Prato (COUTO, 2009, p. 143)

Não me procures ali

onde os vivos visitam

os chamados mortos.

Hilda Hilst (COUTO, 2009, p. 53)

Os versos de Adélia Prado e Hilda Hilst, assim como de inúmeras outras escritoras, fazem desabrochar os capítulos de *Antes de Nascer o Mundo* (2009), de Mia Couto, justamente em uma obra que questiona a presença/ausência de mulheres. A intensidade das palavras citadas no início de cada parte do livro serve de introdução ao que está por vir, como um desejo de diálogo que Mia gostaria de estabelecer entre elas, os personagens e os leitores. Mesmo se tratando de contextos literários distintos, naqueles pequenos parágrafos é possível perceber uma conversa, uma conexão que já percorreu longos caminhos desde o começo do século 20. Passos dados entre escritores moçambicanos, angolanos e brasileiros em busca de um ideal literário e político.

Antes de Adélia e Hilda permearem o imaginário de leitores moçambicanos e portugueses outros escritores brasileiros, como Guimarães Rosa, Jorge Amado, Graciliano Ramos. Eles despertavam a voracidade de leitura de Mia Couto, que ansiava fazer uma escrita diferente, conectada

com o povo. A vontade de fazer surgir uma literatura nacional em Moçambique, algo que valorizasse as belezas do país e de sua gente, mas sem cair no exotismo, fez nascer um diálogo que permanece até os dias atuais. O Brasil tinha sido uma colônia de Portugal, mas gozava de uma liberdade que o povo de Moçambique sonhava ter. A imagem das terras brasileiras que chegava até África era de igualdade cultural e racial e inspirava movimentos artísticos e sociais a lutarem contra o colonialismo.

Eu não conseguia entrar naquele texto. Era como se eu não lesse, ouvisse vozes, que eram as vozes da minha infância. Os livros de Guimarães Rosa quase me atiram para fora da escrita. (...) O que me tomava principalmente não era a invenção de palavras, mas havia ali uma poesia, a tal arrumação que funcionava muito como os dançarinos de Moçambique, os dançarinos da África em geral, naquele exato momento em que eles estão entrando em transe para serem possuídos pelos espíritos. (...) Era isso que acontecia naquela linguagem. Era uma linguagem, quase uma linguagem de transe, que permitia que outras linguagens tomassem posse dela (COUTO *apud* MORAIS, 2013, p. 401).

As obras regionalistas brasileiras da década de 1920 e 1930 – em que denunciavam a grave situação social do país, o sofrimento da população e as injustiças – serviram de subsídio tanto para Moçambique quanto para Angola buscar uma produção própria para abranger as complexidades da realidade e do imaginário local, conforme explica Chaves (2005). É nesse vaivém de livros e textos que o angolano José Luandino se inspirou para ampliar as vozes de suas obras até respingar em Mia Couto, que busca no escritor uma maneira de falar sobre as pessoas comuns. Não se trata de um modelo pronto em que cada autor repassava para o outro, mas de um diálogo que se estabeleceu a partir de contextos diferentes, mas com objetivos comuns. Percebe-se uma linha tênue que os ligam e que os tornam coerentes aos leitores.

O canal construído à base de poesia e prosa, estabelecido ao longo dos anos entre a literatura brasileira e moçambicana, foi defendido pelos críticos ao regime colonial, pois apresentava uma oportunidade de dar voz aos excluídos, de tornar negros e mulatos personagens principais nas narrativas. O protagonismo negro foi uma das maneiras encontradas para

afrontar a literatura colonial imposta por Portugal, onde os colonos eram mostrados como heróis em terras inóspitas, com o sonho de mudá-las e fazer fortuna enquanto a população local ganhava papel secundário, como aponta Chaves (2005).

Se a imagem do Brasil foi utilizada pelos opositores ao sistema colonial, também foi apropriada em alguns momentos por defensores do poder opressor em favor da manutenção da ordem estabelecida. O discurso criado pelos colonizadores é de que conseguiriam criar uma sociedade multirracial igual à que foi construída do outro lado do Atlântico. Chaves (2005) explica que até a elite moçambicana quis importar o modelo brasileiro de independência, onde os portugueses seriam os protagonistas da libertação e manteriam o controle do país. Como sabemos, esse não foi o desfecho da história, que terminou em uma década de guerra. A relação com o Brasil teve resultado justamente oposto ao esperado, fomentando ainda mais o ideal de desvinculação com o colonialismo.

O universo cultural fortemente preenchido por manifestações da chamada cultura popular, como a música e o futebol, fazia com que aos olhos dos africanos predominasse a imagem da ex-colônia que havia dado certo. A lenda da convivência racial e da cordialidade entre as classes era consumida como real e dinamizava-se um modelo que, mesmo sem corresponder à verdade, alimentava o desejo de transformação do inferno em que se constituía a vida no interior da sociedade colonial (CHAVES, 2005, p. 153).

O desejo de uma escrita libertadora misturado ao panorama apresentado pela literatura brasileira fez nascer um projeto de produção literária com ênfase nos oprimidos, aproveitando traços das diversas línguas faladas nas comunidades, aproximando-se dos setores mais populares e buscando uma espécie de nacionalidade ou de identidade moçambicana. A escrita ganhou fontes da oralidade e marginalizados foram incorporados às narrativas que estavam se estabelecendo. A dualidade entre a “cidade de cimento” e a “cidade de caniço”, traços da segregação na capital de Moçambique, Maputo, fizeram parte da realidade literária a partir daquele momento.

Um dos primeiros a perceber a importância do jeito de narrar dos escritores brasileiros foi o angolano Luandino Vieira, que se apropriou de trejeitos de contar de Guimarães Rosa. O autor mineiro tinha uma identificação excepcional com o povo e dava destaque nos livros à vida das pessoas comuns. Luandino observou o quanto isso poderia se tornar subversivo se aplicado em terras africanas. Não demorou muito tempo para que o angolano passasse essa visão de narrativa e de militância para Mia Couto, que encontrou uma maneira própria de concretizá-la.

Luandino tinha um arsenal de conhecimento literário e político imenso para repassar a Mia Couto, de palavras a experiências que recheariam o imaginário africano a ser desenvolvido nas páginas dos livros. Como destaca Laranjeira (1985), o escritor angolano poderia ser considerado um moderno contador de histórias, que o aproximaria desta múltipla ancestralidade africana, em grande parte baseada na oralidade.

Se Guimarães Rosa aparece como influência para Luandino, Luandino aparece como subsidiador em trabalhos como do escritor português Vergílio Alberto Vieira, demonstrando que essa confluência entre Brasil e África também chegou a Portugal. Laranjeira (1985) cita ainda a relação entre o escritor caboverdiano Daniel Filipe e o brasileiro Carlos Drummond de Andrade e o angolano Ruy Duarte de Carvalho com João Cabral de Melo Neto. Esse rizoma de relações fez com que aparecessem obras como a do brasileiro Adónias Filho intitulada *Luanda Beira Bahia*, apontando a relação que se estabelecia entre os países de Angola, Moçambique e Brasil durante a segunda metade do século 20.

Após 1975 e com a tão sonhada independência, Moçambique estava em clima de euforia, que passava a ser registrado na literatura também. Não era possível esconder o entusiasmo após anos de combate e era ao mesmo tempo um acerto de contas com o passado opressor e a crença num futuro melhor. Mia Couto partilhou desta utopia, que o ajudou a construir uma nova forma de fazer literatura, baseada nas tradições, no passado e reforçando aspectos da cultura que os colonizadores tentaram apagar.

A linguagem foi um dos pontos de maior importância para esse rompimento. Mesmo mantendo a língua portuguesa, escritores como Mia passaram a atravessar o idioma com palavras vindas das línguas locais, num processo de criouliização, como já discutido anteriormente. Essa escrita transgressora é compartilhada com Luandino Vieira. Segundo Oliveira (2013), Luandino e Guimarães Rosa mostraram para Mia uma maneira de tornar mais frágeis as fronteiras entre prosa e poesia durante a narrativa,

mas, apesar dessa aproximação, Luandino e Mia participaram de momentos diferentes de produção literária em seus países. O escritor angolano lutou pela independência em sua literatura, já o moçambicano entra na cena literária num contexto pós-colonial fazendo leituras da realidade que misturam os valores tradicionais, os sonhos para o futuro, mas também os problemas do governo revolucionário que se estabeleceu.

Penso que Luandino e Mia Couto se empenham – diante dos sofrimentos de sua gente – em ‘reatar as pontas da vida’ através da literatura que lhes serve de barco na viagem que empreendem pelos mares da oralidade e da escrita, na qual o *antes* vai cortando um *agora* hostil (OLIVEIRA, 2013, p. 419).

Luandino e Mia Couto escrevem de tal maneira que parece que as histórias não foram inventadas, como se fizessem parte de uma lembrança, de alguém que viveu e passou por cada instante do que está sendo narrado. Para Oliveira (2013), esse é um tipo de sensibilidade que capta “belezas, ironias, ridículos e tragédias da vida” (p. 420). Como é possível fazer isso, as maneiras de imprimir tantos sentimentos em palavras é explicada pelo próprio Mia (*apud* CHAVES, 2013, p. 242):

Vivíamos em Moçambique e Angola a aplicação esforçada do modelo estético e literário do realismo socialista. Nós mesmos fomos autores militantes, a nossa alma tomou partido e tudo isso nos parecia historicamente necessário. Mas nós entendíamos que havia uma outra lógica que nos escapava e que a literatura tinha razões que escapavam à razão política. A leitura de Rosa sugeria que era preciso sair para fora da razão para se poder olhar por dentro a alma dos brasileiros. Como se para tocar a realidade fosse necessária uma certa alucinação, uma certa loucura capaz de resgatar o invisível. A escrita não é um veículo para se chegar a uma essência, a uma verdade. A escrita é uma viagem interminável. A escrita é a descoberta de outras dimensões, o desvendar de mistérios que estão para além das aparências. (...) É na recriação da linguagem que ele sugere uma utopia, uma idéia de futuro que está para além daquilo que ele denuncia como uma tentativa de “miséria

melhorada”. (...) Através de uma linguagem reinventada com a participação dos componentes culturais africanos também nós em Angola e Moçambique procurávamos uma arte em que os excluídos pudessem participar da invenção de sua história.

Mesmo em tempos e contextos diferentes, as narrativas compostas por Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Mia Couto fazem brotar um novo mundo que transcende o geográfico, onde as palavras surgem para dar conta dos sonhos, de ideais aspirados por toda uma geração.

1.3 COLONIZAÇÃO E GUERRA COLONIAL

- *Pois, vamos à questão que se coloca: os americanos vêm à busca dessa história dos escravos.*
- *Não diga que vêm buscar escravos, numa altura destas?, questionou o Barbeiro.*
- *Qual buscar escravos! Francamente, Mestre Arcanjo, escravos no tempo de hoje?*
- *Pois nunca houve tanto escravo no mundo.*
- *Estou de acordo com o Barbeiro, ripostou Matambira. Isso não é boa ideia, o passado é coisa mal morta, o melhor é não mexer nele...*(COUTO, 2006, p. 130)

As palavras certeiras, irônicas e corrosivas do Barbeiro de Vila Longe, Arcanjo Mistura, ajudam-nos a entender o quanto esse passado colonial ainda está presente na vida dos moçambicanos. Se no começo de nossa jornada exploratória sobre a produção de Mia Couto o personagem estava mais otimista a ponto de querer fazer um poema ao lugar que acabara de chegar, agora está reticente com a possibilidade de rememorar com mais afinco as feridas causadas pelo colonialismo e que cismam em não cicatrizar. Muito mais do que isso, ainda doem e sangram nas lembranças de quem, como Arcanjo, lutou para a libertação do país.

O espectro do colonialismo chegou até a região onde é Moçambique ainda no século 16. A ameaça cruzou o mar e adentrou em terras africanas levada pelo mesmo vento que outrora soprava as poeiras do chão que seria flagelado por muitos séculos de exploração. Os fantasmas vinham de Portugal, queriam riquezas e braços para que pudessem levar para o serviço

pesado no além-mar. Começaram buscando marfim e escravos, como explica Thomaz (2002). Depois veio a tentativa de civilizar aqueles que os “civilizados” europeus acreditavam ser degenerados e que deveriam encontrar a redenção pelo trabalho forçado.

Podemos perceber as contradições da dominação em dois momentos da obra *O Outro Pé da Sereia* (2006), com os navios que saíram de Goa, na Índia, e seguiam rumo a África. Na primeira passagem, padre Antunes questiona o motivo de enviar uma missão evangelizadora para terras desconhecidas e na segunda parte D. Gonçalo explica os motivos da igreja para defender a escravização dos negros. Em ambos os episódios, o tempo ficcional é o século 16.

—*Tem sentido irmos evangelizar um império de que não conhecemos absolutamente nada?*

—*Você está cansado e o cansaço é inimigo do bem pensar.*

—*Pois eu nunca estive mais lúcido. Já pensou bem? Estamos descobrindo terras que nunca conheceremos, estamos mandando em gente que nunca governaremos.* (COUTO, 2006, p. 160)

....

—*Sabe, D. Gonçalo, o que levamos no porão das naus?*

—*Sei, são mercadorias.*

—*Nada disso, D. Gonçalo. Nós carregamos é o Diabo.*

—*Cruz credo, padre Antunes. Tenha tento nas palavras.*

—*É isso mesmo. É assim que fazemos nas conquistas: primeiro, segue o Diabo; só mais tarde é que enviamos Deus.*

—*As suas palavras são pecaminosas, meu filho.*

—*Desça lá baixo e veja com seus olhos, proferiu em desafio (...)*

—*Esses escravos, como você lhe chama, é um meio dos gentios se disciplinarem...*

(COUTO, 2006, p. 161/162).

Contudo, o processo de dominação se deu aos poucos, em passos não tão apressados entre os séculos 16 e 18, quando o interesse de Portugal estava voltado muito mais para outro lugar: o Brasil. Parte do território onde está hoje Moçambique foi cedida aos Ingleses, “parceiros” do povo lusitano, que ajudaram em muitos momentos a impedir que outros países invadissem as terras do império. Em contrapartida ao apoio, empresas britânicas exploraram estas áreas com total autonomia, tanto que chegaram

a impor regras e moedas próprias. Vários povos ficaram à mercê deste entrecruzamento de interesses que vislumbravam o mesmo horizonte: o da exploração da riqueza.

O século 19 chegou aspirando mudanças nada favoráveis aos interesses de Portugal. Primeiro a Inglaterra impôs a proibição do tráfico de escravos, em seguida o Brasil deixou de ser colônia. Duas grandes fontes de recursos estavam esgotadas e o país europeu precisava redefinir os objetivos já que entrava numa profunda crise, como aponta Thomaz (2002). Na época, uma corrente anticolonialista vislumbrou outros caminhos, como o aproveitamento dos recursos dentro do próprio território lusitano, mas que não foi levado em conta pelo restante do país, acostumado com a exploração fácil de recursos a ultramar.

Com a necessidade de buscar novas terras para explorar, Portugal volta sua atenção à África justamente no período em que jazidas de ouro foram descobertas na África do Sul e a bacia Congo foi aberta ao comércio internacional. Estava traçado o cenário perfeito para extração dos recursos africanos. A Conferência de Berlim, entre novembro 1884 e fevereiro de 1885, foi determinante para o rateio do continente entre os países europeus que mais tinham condições de controlar os recursos humanos (povos nativos) e os recursos físicos (riquezas).

Quando todo esse cenário de exploração estava desenhado, no fim do século 19, começou então a verdadeira relação colonial entre Portugal e África, que durou até 1974, como avalia Thomaz (2002). Mesmo usando como argumento a lembrança da escravidão, é esse o período mais temido por Arcanjo Mistura durante o diálogo inicial. Também é esse espaço de tempo que Matambira, ex-boxeador, chama de passado mal morto, já que ainda está tão presente na memória.

A região onde fica Moçambique se apresentou desde o início como um lugar estratégico para o império português. Comercialmente, tinha ligações com os mercadores árabes, com o oceano Índico e o mar da China. Além de conseguir exportar alguns produtos, como o amendoim. Contudo, esse território também era visado pela Inglaterra, principalmente as baías de Lourenço Marques e de Beira, como informa Thomaz (2002). Apesar da parceria, o país britânico exigiu de Portugal alguns favores, principalmente a entrega de um vasto território que ligaria Angola e Moçambique, alvo do interesse europeu devido às matérias-primas ali existentes.

Contudo, o processo de tomada das terras africanas não se deu sem resistência. O século 19 termina com um brutal conflito para “pacificar os

indígenas” e estabelecer o colonialismo em Moçambique, Angola, Guiné e Timor. A guerra ajudaria na dominação e na garantia de que os nativos cederiam ao trabalho forçado. Além da “pacificação”, a guerra serviu também para estabelecer o papel do indígena no projeto colonizador. O trabalho escravo deveria ser abolido, para não prejudicar a “imagem” de Portugal, mas isso não representava necessariamente que o trabalho forçado e a violência contra os nativos tinham acabado.

Não foram apenas as guerras de ocupação que marcaram o período mais sombrio da empreitada colonialista em África. Uma das épocas mais emblemáticas iniciou com a criação do Estado Novo em Portugal, na década de 1930, e terminou com a queda do fascismo em 1974. O período áureo do império português foi justamente nas primeiras décadas do salazarismo, como conclui Thomaz (2002):

Entre o Ato Colonial de 1930, a institucionalização do Estado Novo em 1933 e os anos subsequentes à Exposição do Mundo Português em 1940, encontraremos uma série de manifestações culturais que procuraram fazer de Portugal um “grande império colonial”. Congressos, literatura e exposições tinham como objetivo provar a existência de um “saber colonial português” e, ao mesmo tempo, fazer com que um conjunto de representações cruzasse os muros da academia na criação de uma “mentalidade” que transformasse todos os portugueses em partícipes de um drama que se realizaria plenamente nas terras longínquas do império: de uma nação que encontrou no império sua tradução e sua razão de ser. Um drama épico que logo se desfez em tragédia, pois já sabemos o final da história: a guerra (p. 21/22).

Assim, se analisarmos de maneira linear as ocupações lusitanas em territórios estrangeiros, podemos dizer que Portugal teve três impérios ao longo da história. O primeiro deles, como cita Thomaz (2002), foi estabelecido no Oriente no século 16, representado principalmente pela

Índia e que se reflete em algumas obras de Mia Couto. Em *O Outro Pé da Sereia* (2006), a presença de um personagem goês Jesustino Rodrigues e da escrava indiana Dia Kumari demonstra o intercâmbio étnico entre as colônias. O segundo se concretizou no Brasil entre meados do século 16 ao 18 e o terceiro em África no final do século 19. Cada um destes domínios foi constituído de maneiras diferentes, com lógicas expansionistas distintas, mas que se entrecruzaram em algum momento. Porém, o que foi mantido nestes três períodos foram os discursos de conquista, evangelização dos nativos como instrumento facilitador da dominação e a relação entre economia e civilidade, onde os nativos eram considerados inaptos a explorarem os recursos dos territórios onde habitavam.

A reformulação dos planos de Portugal, fazendo voltar a atenção para a exploração de terras africanas, não foi comemorado apenas no país. A Europa, de um modo geral, celebrou a colonização destes territórios, ganhando apoio inclusive de cientistas e intelectuais da época. Não faltaram discussões nos jornais, grandes congressos internacionais, exposições e feiras em pavilhões etnográficos falando sobre as colônias. Isso mostra que havia interesse de não apenas explorar economicamente o outro continente, mas também havia o cuidado de criar todo um discurso para que houvesse apoio da população e para que os países colonizadores passassem a imagem de benfeitores dos nativos.

Tais eventos configuravam verdadeiros rituais, mobilizando as massas em torno dos ‘grandes feitos’ do Ocidente europeu. Nas exposições, em clima de festa, a humanidade se via representada como que num grande palco, no qual as diferenças e hierarquias se concretizavam em imagens, cheiros e sons que legitimavam a arquitetura dos grandes impérios que se formavam então (THOMAS, 2002, p. 39).

Não podemos discutir historicamente o colonialismo em Moçambique sem analisar também o legado deixado por esse sistema, principalmente aos povos que foram explorados. Uma destas marcas está na tentativa de apagar a cultura dos nativos e impor os costumes europeus. Esse movimento que não conseguiu eliminar os hábitos dos indígenas e culminou em uma criouliização, um misto entre o antigo e o novo, num processo que pode ser definido como transculturação, conforme Laranjeira (1985). Podemos entender um pouco mais como se dá a transculturação

imposta pelos portugueses pela explicação de Ortiz (*apud* LARANJEIRA, 1985). A primeira destas etapas seria *aculturação propriamente dita* do indígena (a aquisição da outra cultura), *desculturalização* (apagamento da cultura nativa) e *neo-culturação* (a criação de um novo sistema).

Como o auge da exploração foi entre os anos de 1930 e 1975, os embates em busca de libertação tomaram proporções maiores e unia todo o território durante o século 20, como aponta Thomaz (2002). Não se tratava mais só de evitar que o estrangeiro assumisse as suas terras, como nos séculos anteriores, mas sim de acabar com a dominação e a violência impostas pelo colonizador, inclusive com trabalhos forçados, humilhações e a expropriação dos nativos de suas terras tradicionais e jogados para lugares improdutivos para que o colono pudesse se dedicar à monocultura nas áreas mais férteis. A questão das terras foi bastante emblemática já que a agricultura foi a principal fonte de riqueza estável nas colônias africanas.

Por causa da proteção dos privilégios dos portugueses e dos poucos missionários que davam acesso aos autóctones à educação e ao saber moderno, muito poucos africanos puderam ter alguma mobilidade social e ansiar ser assimilado. Os poucos que conseguiram foram devido a uma intenção administrativa lusitana de ter uma pequena elite africana que, em troca de alguns benefício, se tornasse intermediária entre dominador e dominado. “Os assimilados deveriam ser uma prova viva, essencialmente ritual, da ‘missão civilizadora’”. (CABAÇO, 2009, p. 120).

Contudo, essa elite africana percebeu que também era um grupo marginalizado e passou a se organizar para reivindicar direitos. Essa pequena burguesia africana se juntou com intelectuais e emigrantes para fundar as bases que culminaram na independência do país. Esse processo passou também pelas esferas religiosas, tendo subsídio inicialmente nas igrejas protestantes que, diferente da Igreja Católica, não tinham vínculo tão estreitos com o sistema colonial. Essas igrejas valorizavam a fé, propagadas em línguas e culturas locais.

Apesar dos missionários protestantes serem portadores de conceitos civilizacionais ocidentais, eles não tinham como os católicos a missão de erradicar a cultura dos autóctones e substituir pela dos portugueses. Eles pregavam que os nativos deveriam ter acesso à modernidade ocidental e aos novos valores, conforme a estrutura cultural permitisse. A Missão Suíça, que referenciou alguns dos principais dirigentes nacionalistas de Moçambique como Eduardo Mondlane, foi uma das mais importantes no incentivo à independência, como destaca Cabaço (2009).

O Islamismo, religião presente em Moçambique desde o século oito por causa dos mercadores, também teve seu papel no estímulo à libertação. Assim como decisões da própria Igreja Católica que levaram padres que não tinham experiência colonial para o país e que denunciaram a violência da repressão, fazendo crescer o clima de contestação. Os novos missionários introduziram reformas como a utilização das línguas nativas na celebração das missas.

Os movimentos de libertação dos territórios colonizados começam a borbulhar após a Segunda Guerra Mundial, principalmente no período entre 1957 e 1967, como explica Laranjeira (1985). Neste caso, as gerações de artistas dos anos 40 e 50 foram importante para a ebulição a favor da libertação intelectual e depois política dos países colonizados. Ainda neste período, há um grande salto econômico em Angola e Moçambique “sem precedentes” (THOMAZ, 2002, p. 92), fazendo com que a Metrópole queira ainda mais manter controle sobre o território ultramar. A primeira guerra explode em Angola em 1961, seguida de Guiné e Moçambique.

Segundo Fauvet e Mousse (2008), o sonho da liberdade tomou conta da população que conviveu até então com a pobreza, com a humilhação e com o trabalho forçado. De um lado estava uma elite branca, letrada e minoria, de outro, negros que na maior parte eram analfabetos e pobres. Eram raros os nativos que conseguiram estudar, como Eduardo Mondlane, o primeiro a conseguir doutorado do país e fundador da Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo).

Segundo Cabaço (2009), a visita de Eduardo Mondlane entusiasmou aqueles que já cogitavam a libertação. Na época, ele deixou as atividades como professor universitário para se dedicar à independência junto com intelectuais, estudantes e outros compatriotas. O sonho de acabar com o colonialismo e conseguir a independência reuniu as mais diferentes pessoas e todas as regiões em torno do movimento. Assim iniciou a primeira tentativa de formar uma nação, com uma nova identidade, uma moçambicanidade.

Conforme Mbembe (2014), a descolonização foi um acontecimento político onde havia uma vontade de comunidade, uma vontade de viver. A ação pode não ter sido aceita no começo, sendo recebida inclusive com zombaria, mas cresceu o número de pessoas dispostas a lutar por essa utopia. Neste sentido, o autor traz o termo “sair da grande noite”, que seria uma tentativa de provincializar a Europa dentro daquilo que pregava Fanon,

onde o continente representante dos ideais ocidentais falava do homem, mas causava sofrimentos à humanidade.

Fanon não propunha apenas que não se “seguisse” essa Europa: propunha “largá-la” porque a sua trama tinha chegado ao fim. Afirmava que tinha chego o momento de passar “outra coisa”. Daí a necessidade de retomar a “questão do homem”. De que forma? Marchando, “todo o tempo, de noite e de dia, na companhia do homem, de todos os homens”. Era isso que fazia da comunidade descolonizada uma comunidade em movimento, uma comunidade de militantes, uma enorme caravana universal. Para outros, essa vasta companhia universal não poderia concretizar-se através de um afastamento da Europa, mas sim dedicando-lhe um olhar atento e compassivo, restaurando o suplemento de humanidade que tinha perdido. (MBEMBE, 2014, p. 20/21)

Após a morte de Mondlane, a Frelimo apresentou divisões profundas durante a guerra de descolonização. Postos de comando foram assumidos por militantes do Sul do país, que tinha maior desenvolvimento econômico e acesso à educação. A ação foi recebida com questionamentos por lideranças de outras regiões, acusando-os até de cometer crimes para se manterem no poder. Divisão que se mantém até hoje no país e que ainda causa rupturas na frágil democracia moçambicana.

Conforme Fauvet e Mousse (2004), a libertação de Moçambique dependeu também da Revolução de 25 de Abril em Portugal, que depôs Marcello Caetano, a qual moçambicanos participaram na expectativa de que a guerra colonial tivesse fim com a queda do fascismo. Uma das figuras-chaves do golpe foi Otelo Saraiva de Carvalho, nascido em Moçambique e apoiador da Frelimo. Contudo, quem assumiu foi António Spínola, que não tinha intenção de entregar o poder das colônias aos movimentos de libertação. Com a queda de Spínola quatro meses depois de se tornar presidente, os moçambicanos conseguiram enfim a independência.

Em setembro de 1974 é assinado um acordo de cessar fogo e no ano seguinte o acordo que fez surgir Moçambique como um estado soberano. A guerra de libertação deu destaque para um dos políticos mais carismáticos do partido, Samora Machel, que, além de contar com o apoio da população, tornou-se referência entre intelectuais de Moçambique e no exterior.

O establishment branco, normalmente mais ocupado intelectualmente com os acontecimentos na Europa ocidental e nos EUA, deu-se conta de que estava em África. Da noite para o dia, a esquerda branca interrompeu suas leituras de Marx e Gramsci para passar a ler sofregamente os textos de Amílcar Cabral ou de Samora Machel. (FAUVET e MOUSSE, 2004, p. 50).

Nesse período, a literatura moçambicana passa por um conflito: de um lado estava o movimento de combate e de outro estão os projetos estéticos universalizantes que estavam circulando pelas áreas urbanas. O que prevaleceu no início foi o discurso militante, político, refletindo as comemorações da vitória. Surgiram obras que foram censuradas durante o colonialismo e que somente naquele momento poderiam chegar ao público. É nessa mistura entre livros que denunciavam o sofrido passado colonial e a que exalta o presente e o futuro, surge então um jovem escritor chamado Mia Couto ao publicar discretamente seu primeiro livro de poesia. A obra sofreu crítica velada de alguns setores já que, em época de exaltação da coletividade, ele optou por tratar do individual, da busca pessoal das novas identidades.

Enquanto Mia Couto tirou a busca por identidade de sua inteireza, destacando a pluralidade do país, havia em contrapartida uma tentativa de homogeneização, de querer criar apenas uma nação, como destaca Cabaço (2009). Essa intenção partia do novo Estado que estava se consolidando e que fazia a construção a partir de tradições – tanto as que de fato existiram quanto outras inventadas – para compor um mito fundante. Essa formação implicava em classificar e hierarquizar uma sociedade fragmentada e que foi balizada por muitos anos por conceitos coloniais e raciais. Tentou-se, mesmo dentro de um governo independente e civil, delimitar quem era ou quem não era, quem pertencia ou quem não pertencia ao país, num exercício claro de poder.

A catalogação identitária faz parte da fundação de Moçambique, com a empreitada colonial. Segundo Cabaço (2009), a derrota dos impérios moçambicanos pelos portugueses culminou no fracionamento da população, num movimento que separava politicamente e que dava menos poder, fazendo-os acreditar que a sociedade moçambicana sempre foi dividida.

Na realidade, o colonialismo, enfraquecendo pela divisão das populações nativas, procurou assegurar que a estrutura bipolar que a dominação e a exploração instituíam não poria em discussão o poder, a vida, os bens e os projectos dos colonos (CABAÇO, 2009, p. 22).

Esse contexto torna-se propício para que haja a implantação do racismo, onde um grupo pode se autoproclamar superior, referendando-se na hierarquização das pessoas e na regulamentação das relações de poder. A cor da pele era usada como argumento para os governos coloniais para impedir o acesso da população autóctone a funções administrativas e a ter acesso a posições de liderança. Assim, o controle de tudo ficava apenas aos portugueses, baseados numa política multirracial, cabendo aos nativos apenas papéis inferiores e ao trabalho pesado.

A inferioridade criada pelos portugueses para definir a população nativa caracterizava-os como não civilizados e legitimava ações num processo de assimilação que nunca terminava. Atos como padrões determinarem punições físicas aos empregados durante a década de 1960 pareciam normais ou toque de recolher obrigatório para os negros às 21h, mesmo que o regime escravocrata tivesse terminado no século 19, mantendo no lugar o regime laborista, cujo principal aspecto era o trabalho forçado. A diferença entre um e outro é que anteriormente o escravizado era propriedade de alguém, um capital investido, enquanto o trabalhador forçado era utilizado apenas para expropriação da capacidade produtiva. Quando a força se exaurisse, haveria uma substituição por outro, sem encargos para o colono, como explica Cabaço (2009).

Com a revolução moçambicana e a queda do fascismo em Portugal, começou um êxodo da população branca de Moçambique. Em um ano e meio, cerca de 90% dos brancos deixaram o país, mas, junto com eles, os gestores mais experientes estavam indo embora. Quem passou a ocupar os cargos tinha pouco conhecimento técnico, mas trazia o sonho de que as coisas melhorariam. Esse processo também foi sentido na imprensa, já que os propagandistas do regime colonial haviam fugido. Mía Couto, que trabalhava no jornal *Tribuna*, diário contra o regime, foi nomeado diretor da *Agência de Informação de Moçambique* e depois se tornou diretor da revista *Tempo*, onde passou a ter conflitos com a Frelimo.

Se no começo o partido contava com respaldo da população, depois começou a ser minado principalmente pela pequena burguesia que se

formou em Moçambique e que tentava assumir os espaços deixados pelos portugueses. Esse grupo obteve os melhores salários, lugares no governo e no partido. Abuso de poder, corrupção e desorganização se tornaram comuns na administração. Essa classe se tornou repressiva, principalmente com os mais pobres. Enquanto alguns partidários queriam manter a ideologia de esquerda e as concepções que fizeram vencer a revolução, outros caíam em contradição ao adotar práticas dos colonizadores.

Fauvet e Mousse (2008) exemplificam essa discrepância que se estabeleceu em Moçambique com medidas como a lei do chicote, que trouxe novamente o castigo para alguns crimes. A regra foi criada sem ter passado em plenário com temor de que alguns deputados pudessem se opor. A pena de morte também foi ampliada, já que antes era usada apenas nos casos de alta traição e terrorismo, passando a ser aplicada em crimes como contrabando, roubos à mão armada e violação.

Neste contexto, teve-se a noção de que um inimigo fora derrubado, o colonialismo, mas outros surgiam. Problemas não previstos minaram as tentativas de recuperar o país, como a corrupção e a falta de responsabilidade social. Tanto Moçambique quanto Angola, analisados por Chaves (2005), passaram por um período de sonhos e utopia em 1970 e se depararam com a desoladora realidade dos anos de 1990. Foram décadas de guerras, tentativas de paz, massacres no campo e um lugar onde as pessoas aprenderam a conviver com a precariedade.

Esses novos governos nacionalistas africanos ao deporem os governos coloniais também se apropriaram da ideologia colonial e racista para governar. A primeira ideia é de que a colonização foi um processo de conquista, de civilização de uma raça a outra. Grupos de luta pela independência internalizaram a crença de que toda a história se resume a uma luta de raças e que seria a matriz das relações de classe. Para isso, os governos fizeram uma inversão onde acreditavam que para se emancipar precisava depurar a sociedade da outra raça (nos casos os brancos), invertendo as propriedades para restituir aos africanos com aquilo que foi perdido, como terras, tradições e dignidade.

O segundo elemento do colonialismo apropriado pelos governos é a junção de política e guerra. Quando os colonizadores foram derrotados nos conflitos coloniais, os governos que se estabeleceram foram negros, criando uma classe dominante. A partir disso estouraram as guerras civis com negros questionando a governabilidade de negros e onde “os movimentos de libertação utilizaram a violência como elemento complementar de uma

estratégica de negociação e de compromisso fundiariamente políticos” (MBEMBE, 2014, p. 185/186).

Passado meio século da libertação colonial, pouco há ainda para se comemorar e raros os ganhos efetivos para a sociedade, segundo Mbembe (2014). É preciso reformular quase tudo e os povos precisam de uma transformação radical na política, na economia, socialmente e mentalmente. Apesar de todos os problemas, o autor é otimista ao dizer que o continente africano está à beira de mutações, já que conta com uma grande população, fluxo de novos imigrantes como os chineses, processo de urbanização, a implementação de uma diáspora empreendedora e uma renovação religiosa.

Contudo, ainda há muito para ser superado, como uma cisão entre campo e cidade, que já vinha desde a época do colonialismo e que se tornou ainda maior depois das guerras. Segundo Cabaço (2009), a área urbana se erguia como símbolo da modernidade enquanto a área rural era destacada pela tradição e pela autenticidade. Durante os primeiros anos de libertação, a Frelimo não soube lidar com as diferentes identidades existentes no país e, por isso, não conseguiu implantar uma unidade nacional. O movimento de libertação encarou os espaços onde era possível dialogar a tradição com a modernidade como uma área de contaminação colonial, colocando este processo como inimigo, aprofundando ainda mais a diferença entre as elites urbanas que mantêm o poder político e as populações rurais marginalizadas.

Essa falta de diálogo e de interesse do partido de resolver os problemas sociais fez com que Mia Couto entrasse em conflito com a Frelimo entre o final dos anos de 1980 e começo de 1990. Na época jornalista, ele chegou a ser chamado de “inimigo” do partido. O episódio o deixou furioso porque considerou apenas estar apontando a realidade social do país, onde pessoas estavam morrendo de fome. Entre as acusações estava o fato de que o colonialismo e a opressão ainda não tinham cessado após anos de independência. Segundo Mia (*apud* SARAIVA, 2013), apenas mudaram os executores. “O actual colonialismo dispensa colonos e tornou-se indígena nos nossos territórios” (p. 366).

Uma democracia de fato não havia sido conquistada pelo povo moçambicano. Mbembe (2014) destaca três fatores para garantir a democratização da África, sendo eles uma economia política autônoma; um imaginário do poder, da cultura e da vida e estruturas sociais capazes de fazer modificações profundas. Esses três aspectos são importantes para sanar antigas feridas, como a exploração econômica voraz que se abateu no continente, principalmente no século 20, para aplacar os ataques xenófobos

e as lutas étnicas, estabelecer um fortalecimento político e combater as eleições fraudulentas.

Os problemas políticos e econômicos, além dos cenários de guerra, causaram fluxos migratórios intensos em África. Esses corredores de passagem de pessoas criaram um mundo paralelo de convivência, espaços de clandestinidade e acesso informal aos bens, como terra. Ficando as populações vulneráveis a ações de xenofobia e também a práticas ilegais de setores vinculados ao institucional e ao mercado informal, criando um cenário permanente de instabilidade e não permitindo que os migrantes de fato possam se vincular ao novo lugar. Segundo Mbembe (2014), esse fluxo migratório foi responsável por implantar novas diásporas africanas no mundo e também dentro do continente.

Assim, os anos de 1990 consolidaram a desilusão dos intelectuais, principalmente escritores e outros artistas, com o projeto de libertação idealizado nas décadas anteriores e que culminou na guerra colonial. As disputas ainda aconteciam internamente, as propostas políticas se esvaziaram e não houve como articular a tradição e a modernidade neste cenário. Tentou mais uma vez buscar nas experiências já vividas a compreensão do que estava acontecendo e nas produções mais recentes percebe-se uma geração de escritores e intelectuais moçambicanos que analisa criticamente a situação, mas que está abrindo mão das possibilidades de futuro criadas utopicamente em anos anteriores.

Tanto a crença em um futuro melhor quanto a desilusão dos anos posteriores à independência fizeram com que autores moçambicanos deixassem rastros evidentes da situação política e social do país em suas obras. Os livros de Mia Couto dão conta destas mudanças entre o fim dos anos de 1980 até agora e amenizam a euforia que se iniciou na década de 1970, com o entusiasmo da libertação colonial, ao destacar as contradições entre o passado e a realidade ainda sofrida do povo moçambicano, mostrando um futuro incerto.

A maior parte das obras de Mia Couto passa em Moçambique no período pós-guerra colonial (após 1975) e pós-guerra civil (que iniciou logo depois da implantação do governo da Frelimo e durou até o início da década de 1990), como citam Fauvet e Mousse (2008). Para acabar com o conflito civil, a Renamo (Resistência Nacional Moçambicana) se transformou em um partido político, podendo disputar eleições legislativas e executivas. Mas, apesar destas batalhas terem acabado formalmente, os rastros continuam na vida das pessoas. O embate colonial ainda está

presente nos vestígios deixados pelo sistema colonial e pelo conflito de libertação. Já a situação com a Renamo continua instável à medida que a qualquer momento o partido pode voltar à sua prática mais violenta e atacar vilas, como aconteceu num passado recente.

As cicatrizes podem ser percebidas em obras como *Terra Sonâmbula* (2007), que traz claramente a temática da guerra com princípio norteador da narrativa ou em *A Varanda do Frangipani* (2007). No primeiro livro, a narrativa aborda a trajetória de um menino e um idoso que caminham da saída de um campo de refugiados até um lugar onde possam encontrar um alento para tempos tão difíceis. A jornada nos mostra o quão impactante os conflitos se tornaram para o país e as marcas que ficarão registradas ainda por muito tempo na vida e na memória das pessoas. Já a outra obra, escrita pouco tempo depois da primeira, sai dos resquícios visíveis, mesmo que poeticamente, para os intangíveis, para a memória. Surge a necessidade de seguir em frente após o conflito e as histórias dos velhos no asilo remetem para a necessidade de olhar para trás, para os vínculos que se tornaram mais frágeis com a aspereza da guerra. O passado se apresenta ao presente pela lembrança dos idosos, que relatam esse antigamente antes dos conflitos, mas as minas ao redor do asilo, e que os impede de sair, não deixam esquecer o terror. Em *O outro pé da sereia* (2006) também é possível perceber o que o presente ainda guarda das guerras de outrora:

À entrada de Vila Longe, os americanos estranharam o estado de destruição dos edifícios, como que mastigados por uma apocalíptica voragem.

—*Tudo isso foi destruído pela guerra?*, inquiriu Rosie. (COUTO, 2006, p. 143)

...

Como aceitar que Vila Longe já não tinha gente, que a maioria morreu e os restantes se foram? Como aceitar que a guerra, a doença e a fome, tudo se havia cravado com garras de abutre sobre a pequena povoação? Vila Longe cansara-se de ser mapa. Restavam-lhe as linhas ténues da memória, com demasiadas campas e nenhuns viventes. (COUTO, 2006, p. 330)

Como ficou claro, Mia Couto não se furta de marcar em suas obras o terror presente na memória da população, do que representou cada uma das guerras e o vazio deixado pela destruição. Também busca encontrar

motivos para seguir em frente, mesmo que não saiba ainda qual é esse futuro, já que os dias sonhados no calor do combate de libertação não existem mais em Moçambique.

1.4 LITERATURA ENGAJADA

Se alguém foi soldado neste mundo, esse alguém foi Edmundo Esplendor Marcial Capitani. Servira no exército colonial, com devoção de um bicho domesticado. Depois da Independência, manteve intacta essa lealdade à causa antinacionalista. Vieram os dos comités revolucionários e ameaçaram-no de prisão. Mas Edmundo recusava mudar: a mesma farda, a mesma postura do passado. O barbeiro Arcanjo, revolucionário de gema, usou até de intimidação pessoal. Tudo em vão. (MIA COUTO, 2006, p. 97)

(...)

No percurso até Vila Longe, as viaturas foram mandadas parar uma meia dúzia de vezes. De todas elas foi preciso dar dinheiro aos polícias. (MIA COUTO, 2006, p. 142)

(...)

‘Os ricos enriquecem, os pobres empobrecem. E os outros, os remediados, vão ficando sem remédio’. O Barbeiro de Vila Longe (COUTO, 2006, p. 182)

Fragmentos de realidades constroem um tecido de críticas que Mia Couto faz ao longo de suas obras à situação do país. São pequenas passagens, que podem passar despercebidas, mas que mostram a leitura que o autor estabelece da situação atual em Moçambique. Às vezes é uma ironia na construção de um personagem que enriqueceu estranhamente ao se envolver com política, a corrupção feita por quem está no poder, do povo que não percebe a vida melhorar – em muitos casos até piorar –, perdidos quando os sonhos de um futuro melhor já estão se esvaindo.

A leitura crítica feita por Mia Couto em suas obras é fruto também de um movimento de escritores que a partir dos anos de 1940 começou a tornar a literatura uma arena política. Discursos de afirmação das várias culturas africanas assim como a defesa da independência se misturaram à ficção para conseguir mais engajamento em torno das causas discutidas.

Um dos primeiros aspectos deste furor literário se deu na contraposição ao que a literatura colonial estava mostrando sobre os países africanos, como o destaque dado para o exotismo e a exaltação do colono como um herói.

Henrique Galvão foi um dos mais conhecidos escritores da literatura colonial, que trazia para suas obras a geografia de regiões africanas e as palavras consideradas exóticas. Assim como em outras obras da época, apresentava o colono português como um herói que viajava para a África e encarava situações adversas. O colono era mostrado como um ser portador da “verdadeira nobreza”, com espírito elevado e que não se interessava por lucro fácil. Sua grandeza vinha de ter enfrentado a África sozinho, com pouco apoio da Metrópole.

Conforme Thomaz (2002), uma das mais conhecidas alusões à coragem lusitana na obra de Henrique Galvão é o personagem Venâncio, que ao viajar para terras colonizadas assumiu o comando de uma aldeia de nativos. Com isso, o escritor deixou claro o discurso de que os colonos deveriam se associar aos indígenas e tirar proveito disso, mas sem misturar as raças, mantendo relacionamento apenas com mulheres brancas. Galvão saiu em defesa, nos seus escritos, de que os negros não deveriam se assemelhar aos portugueses, já que se tornariam apenas caricaturas.

A África deve ser generosa, sem perder os mistérios e os encantos do exótico; deve-se domesticá-la, sem perderem-se as riquezas das paisagens e de suas gentes, riquezas estas traduzidas no cosmopolitismo do império e da nação (THOMAZ, 2002, p. 181/182).

O estabelecimento do Estado Novo em Portugal modificou a maneira como a literatura colonial se apresentava. A produção que valorizava as glórias dos colonos teve maior reconhecimento do governo e da população lusitana com a criação de prêmios e mais publicações em jornais e revistas. É justamente neste período entre 1830 e 1975 que, segundo Thomaz (2002), iniciou um movimento de oposição à produção literária e artística colonial. Esse contraponto vem das colônias estabelecidas em Angola, Moçambique e Cabo Verde que ensaiavam criar uma literatura nacional. Desta produção imposta pelos portugueses não surge grandes nomes, mas da escrita vinda das colônias floresce escritores e personagens icônicos para a independência.

Para Cabaço (2013), a reconquista da liberdade significou ter de volta a própria história e dignificação da cultura do colonizado. Se o povo

mantivesse suas referências identitárias durante o processo de colonização, manteria o sentimento de emancipação e não seria facilmente subordinado, mas esse processo começou a mudar justamente com a formação de uma pequena burguesia africana. Vinda da população autóctone, porém mais engajada com a cultura dos colonizadores, tomou contato com a escrita. Apesar de estar mais conectada com o universo ocidental, sabia de sua condição como africana e como se dava a discriminação.

A diferença entre a pequena burguesia africana e os colonizadores começou a aparecer nas artes, principalmente na literatura. Esses intelectuais africanos voltaram-se para a realidade de seu povo e para os valores da tradição local. O próprio leitor africano foi atingido com esse movimento ao ver o que estava sendo escrito nos contos e nas poesias. Era seu mundo que estava descrito ali, não mais o universo estrangeiro ou o olhar do outro sobre sua casa.

Em Moçambique, os anos de 1940 foram bastante produtivos para intelectuais e artistas pensarem sobre sua terra. Na literatura despontaram escritores como Noémia de Sousa, José Craveirinha, Rui Nogar, Marcelino dos Santos (Kalungano), Orlando Mendes e Rui Knopfli. Junto com a valorização do território e dos costumes, estava sendo plantada a semente de libertação, a crença em um futuro melhor longe dos colonizadores. Com os poetas, também surgiu o primeiro grande contista moçambicano, João Dias, responsável por criar a obra *Godido e Outros Contos*, editada em 1953. Apenas 12 anos depois Moçambique teve outro contista negro: Luís Bernardo Honwana com o livro *Nós Matamos o Cão Tinhoso*.

Essa ebulição literária em Moçambique começou logo depois da Segunda Guerra Mundial. Tratava-se de um movimento de recuperação da memória e das tradições.

A identificação realiza-se na afirmação orgulhosa das próprias raízes, no resgate de tradições, de comportamentos, da riqueza dos termos e expressões vernáculos, no humanismo panafricano, na simbiose telúrica com a pátria em gestação (CABAÇO, 2013, p. 211).

As mudanças políticas atingiram o império lusitano de tal forma que artistas e ativistas africanos foram perseguidos. Noémia de Souza e João Mendes foram exilados ainda nos anos de 1940. Na década de 1960, foram presos escritores como José Craveirinha, Rui de Nogar e Luís Bernardo

Honwana. Mia Couto é contemporâneo a este movimento e ingressou, como já vimos, na carreira literária após a libertação de Moçambique. Mas antes, diversos autores que influenciaram Mia transformaram a escrita num palanque político e numa arena de confronto de ideias. Rita Chaves (2005) cita ainda como exemplo destes escritores-militantes José Luandino e Pepetela em Angola e em Moçambique Suleiman Cassamo, Paulina Chiziane, Eduardo White e Luís Carlos Patraquim.

Esses escritores que emergiram em Angola e Moçambique buscavam fazer da literatura um meio para se libertar da colonização feita por Portugal não apenas politicamente, mas também culturalmente. Uma das estratégias utilizadas para descolonização artisticamente foi a apropriação de um idioma que até então era usado como fator de divisão e de discriminação. Chaves (2005) cita que o domínio da língua portuguesa demarcou por muito tempo a fronteira entre o civilizado e o não civilizado, do ponto de vista do colonizador. Os nativos que sabiam escrever formaram uma pequena elite africana, que passou a ter papel na imprensa e a fomentar o debate sobre a ordem social.

O movimento de nacionalização pela literatura em Moçambique manteve a língua portuguesa, mas mesclou com palavras e termos das línguas locais, transformando-a em uma linguagem mestiça, capaz de fomentar transformações. Uma das estratégias do colonialismo foi justamente romper com os idiomas tradicionais e impor a língua europeia. O colonizado ficou no meio deste processo de troca comunicativa não absorvendo completamente o código do colonizador e tendo de lidar com a proibição de falar o próprio idioma, como nos lembra Chaves (2005).

O que foi apagado não teria condições de ser recuperado integralmente, mas era possível trazer um pouco desse universo múltiplo da fala para a literatura. Os escritores se apropriaram da reestruturação da língua feita pela população nativa para marcar esteticamente e politicamente o que estava acontecendo. O uso de somente a língua portuguesa teria sido incapaz de abrir a multiplicidade de experiências e memórias que estavam sendo contadas.

O padrão normativo identificado com o colonizador é rejeitado e em seu lugar emerge uma língua transformada, revigorada pela circulação dos elementos da terra, revitalizada pela aproximação com as línguas nacionais, num processo de apropriação capaz de converter um objeto do

dominador num signo da angolanidade que se quer aprofundar. Desse modo, o legado compulsório torna-se objeto de uma conquista. Vale referir esse fenômeno a atuação dinâmica das linhas da oralidade. (CHAVES, 2005, p. 35/36).

Usar a língua portuguesa e ao mesmo tempo reintroduzir a fala popular é um modo de insubmissão a imposição da cultura colonialista. Se apropriar dos códigos locais de comunicação, como as línguas bantas, por exemplo, é um ato de desobediência de afeição africana à linguagem.

O que há é uma ficção que se chama Moçambique; não é uma nação, ainda; é um projeto de nação, portanto é uma espécie de categoria ficcional que nós estamos inventando. Numa situação em que existem vários povos com suas próprias línguas, numa situação em que 80% das pessoas não tem a língua portuguesa como sua língua materna, em que há muita gente que não fala, sequer, o português (COUTO *apud* OLIVEIRA, 2013, p. 424).

Se de um lado essa mestiçagem ajudou na consolidação de uma literatura nacional e plurilinguística, do outro tornou mais difícil a compreensão das obras pela crítica. Para uma parte dos escritores, essa oposição era natural e intencional. Laranjeira (1985) explica que os críticos europeus tiveram dificuldade de analisar o que se estava produzindo em África, deixando evidente que não bastava saber a base do idioma para ter condições de entender e criticar um universo que estava muito além.

Não se trata já de uma ‘extensão’ literária da língua portuguesa, mas do inverso, uma incursão das línguas (do texto, do imaginário) africanas nos domínios da língua portuguesa (LARANJEIRA, 1985, p.43).

O uso das línguas bantas⁵ se tornou um ato de rebeldia, de insubmissão ao assimilacionismo, como aponta Laranjeira (1985). Esse

⁵ Vale lembrar que a palavra bantu é de uso linguístico e surgiu em 1862. Conforme Serra (*apud* MOREIRA, 2005), o linguista alemão Bleek usou o termo para designar um conjunto de aproximadamente 300 línguas que usavam o “vocabulo

movimento é justamente o oposto do que aconteceu com os escritores das colônias portuguesas no século 19, em que se envergonhavam das línguas nativas e quando citavam algumas palavras utilizam-se das aspas e dos itálicos para destacar seu exotismo. As primeiras produções, ainda no século 19, que se propuseram a incluir os idiomas locais, tiveram rejeição do leitor português. Esse sentido de estranheza se acentuou a partir da década de 50 onde se tornou comum “o uso de palavras e expressões quimbundas ou crioulistantes” (LARANJEIRA, 1985, p. 64/65).

Ainda no final do século 19 começou uma ruptura com o aparecimento de frases em línguas bantas, num processo que se manteve ao longo dos anos, marcando o caminho para a nacionalidade literária fora dos padrões colonialistas. Contudo, foi justamente a literatura produzida por esse movimento nacionalista que consumou o bilinguismo como uma forma de desprezo pela perfeição europeia, considerada esterilizante.

Citando Perpétua Gonçalves, Chaves (2013) estabelece três caminhos adotados por quem optou por fazer a escrita em língua portuguesa. Um deles seria o uso da norma europeia, outro seria salpicar a língua estrangeira com o vocabulário local e o outro seria recriar a maneira como a população se apropriou do idioma trazido pelo colonizador, com novas regras, novas construções simbólicas. É neste terceiro percurso que está Mia Couto ao usar a língua como instrumento de libertação e revolvê-la gramaticalmente para renová-la a partir das culturas locais. Mia não reproduz o que é falado pelas pessoas e o idioma encenado em cada página é uma invenção que ganha o ritmo e os ares do cotidiano

Mia Couto atravessa o idioma português por expressões e invenções naquilo que chama de “brincadeiras” para marcar a oralidade dentro de uma perspectiva literária e ao questionar o idioma oficial, evidenciando o que Fonseca e Cury (2008) chamam de “desarranjo que expõe à sua língua literária” (p.24). Essas brincadeiras com as palavras são recheadas de significados que se aliam a aspectos da memória e da tradição moçambicana. Segundo Dutra (2013), a escrita de Mia Couto, ao criar esse idioma a partir de textos culturais diversos, estabelece uma nova cartografia, diferentes rumos de interpretação cultural.

Tanto o movimento de revolver parte da memória que não foi apagada durante os anos de colonização quanto a transgressão à língua

para designar ‘os homens’ (singular muntu). Não existe, portanto, uma raça Bantu” (p. 187).

portuguesa fizeram com que a literatura ganhasse um papel histórico e de mobilização social. Função que continua a ser executada nos escritos de Mia Couto, principalmente no que se refere à construção da memória.

1.5 MEMÓRIA E HISTÓRIA NA LITERATURA

Non há pior cegueira que a de não ver o tempo. E nós já não temos lembrança senão daquilo que os outros nos fazem recordar. Quem hoje passeia a nossa memória pela mão são exactamente aqueles que, ontem, nos conduziram à cegueira.

O Barbeiro de Vila Longe. (COUTO, 2006, p. 82).

Primeiro foi o ato de esquecer e agora vem o movimento de tentar lembrar. O manancial simbólico em que estava envolvido o povo moçambicano sofreu várias modificações nas últimas décadas. De um lado estava o contato com o estrangeiro que impôs a cultura europeia, de outro estavam os movimentos mais recentes que tentavam ressignificar as lembranças e tradições de outrora. Não era um resgate para buscar a origem das culturas africanas em Moçambique, mas sim de se religar a uma ancestralidade que ainda se mantém presente e unir novamente o povo fragmentado pela imposição de novos costumes, de trazer uma nova língua para estabelecer um lugar na história para o povo moçambicano.

A literatura ganha um papel fundamental nessa reencenação do passado já que tem a função de renarrar e recriar as histórias silenciadas até então. Essas novas produções literárias da segunda metade do século 20, principalmente a partir da década de 1970, contemplaram a reconstituição do deste passado estigmatizado pelo colonialismo. Esse sistema de opressão deixou na história das vítimas lacunas, ausências que se tornam base para que os escritores moçambicanos pudessem se apropriar

Como herança, o colonialismo deixava uma sucessão de lacunas na história dessa terra e muitos escritores, falando de diferentes lugares e sob diferentes perspectivas, parecem assumir o papel de preencher com o seu saber esse vazio que a consciência vinha desvelando. (CHAVES, 2005, p. 45).

Esse movimento literário também tinha como objetivo deixar o país unido para se solidificar enquanto nação independente, construindo uma identidade local. Fonseca e Cury (2008) dizem que a nação se constrói com o conjunto de diferença, com negociações identitárias. Com isso, a meta de ter uma Moçambique livre passou por um processo de valorização da própria cultura em contraponto ao exotismo imposto até então.

Mia Couto não tratava isso como um processo utópico, mas buscava uma maneira profunda de demonstrar os laços com diferentes culturas e interrelacionar a tradição e o presente. Diferente do modelo nacionalizador de recuperação, que busca essa pureza das origens, o escritor optou pela valorização e a agregação de novos sentidos. Como uma maneira de atualização daquelas memórias, criou-se um entrelugar entre a história e a ficção. Na prática, isso se deu porque o autor partiu de fatos históricos, considerados “reais” e estabeleceu a fantasia, inserindo elementos que a história não contou, relendo e reinterpretando acontecimentos.

Um dos exemplos práticos desse modelo histórico-ficcional está representado na obra *O Outro Pé da Sereia* (2006). A história do missionário D. Gonçalo da Silveira é recontada a partir episódios reais presentes em documentos históricos da reunião dele com o Imperador de Monotapa, mas que deixa muitas brechas sobre como foi o “encontro” destas duas culturas. Como recorda Mia Couto:

Num certo momento eu pensei que deveria ir procurar o túmulo de D. Gonçalo da Silveira. Como sabe, nunca ninguém encontrou os restos mortais desse mártir cristão. O que é mais estranho é que ele próprio vaticinou isso mesmo, dizendo qualquer coisa como ‘nunca acharão o lugar onde me irão sepultar’. Eu já tinha tudo preparado, tinha os contactos de quem me iria acompanhar quando dei conta que esse lugar está hoje sob as águas da albufeira de Cabora Bassa. Isso me fez desistir, ainda que eu fosse para recolher fantasmas, não ia numa missão de resgate histórico (...). (apud FONSECA e CURY, 2008, p. 84).

O papel do escritor não é necessariamente de recuperação histórica, mas sim do imaginário, do que poderia ter sido. Essa criação pode ser colocada no lugar dos espaços vazios deixados pelo colonizador ao tentar apagar a memória dos povos que imperavam em Moçambique. Fragmentos

desse real são usados como subsídios para a narrativa, mas o que se segue e vai contando em cada passear de folhas são mundos que transcendem os acontecidos. Trata-se de um não acontecido tão importante que merece ser contado com o mesmo peso dos fatos.

Mia não achou os restos mortais de D. Gonçalo, mas Mwadia e Zero Madzero, sim. Se o moçambicano conseguiria encontrar onde jaz o corpo não importa agora, sim como ficcionalmente ele foi parar na beira do rio onde as personagens o localizaram, o que ele experienciou e o que isto implica para a narrativa.

Tanto a literatura quanto a história buscam no real o embasamento para suas narrativas, para suas versões, maneiras de representar e explicar essa realidade, mas enquanto a literatura tem acesso ao imaginário, o historiador apenas “descobre” os personagens, não os cria. Do outro modo, o processo criativo separa a literatura da história, a verossimilhança os aproxima. Aquilo que o historiador descobre não é a veracidade, mas é algo muito próximo: é como se apresenta, é a probabilidade, o que poderia ter sido. Essa verossimilhança, a literatura cumpre em parte com a apropriação da realidade pelos escritores ao fazer com que os fatos e personagens pudessem ter existido, ou se existiriam foram muito próximos do que aquilo que se estabeleceu na narrativa.

A verossimilhança que se estabelece com a história e com a literatura pode atingir níveis diferentes. Enquanto a história tem o comprometimento científico de chegar o mais perto possível do real, a literatura não precisa necessariamente provar que algo tenha existido, mas precisa ser convincente, passar uma noção de verdade. A contextualização dos personagens, segundo Pesavento (2006), é um dos aspectos que faz com que uma obra tenha a aprovação do leitor.

O discurso cria a realidade e faz ver o social a partir da linguagem que o designa e o qualifica. Já o texto de ficção literária é enriquecido pela propriedade de ser o campo por excelência da metáfora. Esta figura de linguagem, pela qual se fala de coisas que apontam para outras coisas, é uma forma de interpretação do mundo que se revela cifrada. Mas, talvez aí, esteja a forma mais desafiadora de expressão das sensibilidades diante do real, porque encerra aquelas coisas “não-tangíveis” que passam pela ironia, pelo humor, pelo desdém, pelo desejo e sonhos, pela

utopia, pelos medos e angústias, pelas normas e regras, por um lado, e pelas suas infrações, por outro. Neste sentido, o texto literário atinge a dimensão da “verdade do simbólico”, que se expressa de forma cifrada e metafórica, como uma forma outra de dizer a mesma coisa (p. 21).

Com isso, destaca-se que o papel da literatura não é revelar o real dos personagens, mas sim possibilitar a interpretação de aspectos de um determinado tempo, de entender certos jogos que se estabelecem. Em vez de falar verdades, insinua, representa, mostra o simbólico das questões. No próximo capítulo partiremos rumo à análise da primeira obra desta pesquisa: *O outro pé da sereia* (2006). A seguir discutiremos, junto com o já conhecido *Barbeiro de Vila Longe*, Mwadia e outros personagens, a construção literária feita por Mia Couto.

2. DOIS TEMPOS, UMA NARRATIVA

Em silêncio, Mwadia foi à varanda e desamarrou o nó que atava duas fitas de pano vermelho. Não corria brisa, as fitas tombaram, pesadas, no chão. Fazia anos que ela pendurava, de forma cruzada, os dois pedaços de pano na travessa de madeira que sustentava o tecto. Era um expediente contra a saudade que fazia justiça à sua fama de “inventadeira”, como lhe chamavam na casa da infância. Nessa mesma casa, em Vila Longe, pequenas aves pousavam constantemente nos beirais. O lugar onde agora vivia, porém, não tinha céu para pássaros. Nos dias em que ventava, os panos estremeciam e eram duas asas de uma ave silenciosa, tão silenciosa como o marido, como os burros, como as pedras da paisagem. (COUTO, 2006, p. 27).

Perdida em seus silêncios, Mwadia deixa mais uma vez Anticamente, mas não para voltar à Vila Longe como em seu percurso em *O Outro Pé da Sereia* (2006). A personagem atravessará rios mais distantes, margeados por discussões teóricas sobre a obra do autor moçambicano Mia Couto. Uma travessia que lhe permitirá rever momentos e experiências importantes para a construção poética de seu ser.

Mwadia é uma personagem que migra de prisões. Na infância era a casa e a promessa de uma vida em Vila Longe ao casar-se com alguém dali. Depois foram os anos de colégio, que abriram outros mundos, mas também a confinaram num sistema religioso de educação que lhe pedia para negar os seus deuses, as suas crenças. Por fim, enclausurou-se em si mesma, em suas quietudes alvoroçadas. Criou um mundo próprio para viver ao mesmo tempo atada e liberta. Como se fosse um rito de solidão e movimento, onde se busca algo, mas sempre está só. É com essa perspectiva que Mia Couto faz com que a personagem nos leve por uma narrativa que perpassa territórios diferentes. Espaços geográficos distintos, mas também tempos que superam quaisquer lembranças. Uma pequena estátua de uma santa, lançada ao lodo do rio, cria uma ponte dentro de uma perspectiva, não linear, de aproximadamente 500 anos. Dois mundos distintos se entrecruzam para nos mostrar como histórias podem se unir independentemente do que as separa e a literatura é um mapa que encurta essas distâncias.

É numa nau que D. Gonçalo da Silveira atravessa o mar em busca do reino de Monomotapa para converter os nativos de África em uma jornada em que descobre que os menos cristãos são os próprios europeus. É em uma canoa que Mwadia corta o rio para encontrar um lugar seguro para a santa na jornada de aceitar que a Vila Longe de suas lembranças não existe mais. É em uma embarcação cheia de letras que Mia Couto nos remete para uma Moçambique de antigamente e de agora, que se apresenta de um modo controverso que apenas o olhar atento e profundo de um poeta é capaz de chegar a elementos tão profundos na confecção de sentidos.

Em 315 deslizantes páginas, com pausa para descanso apenas no intervalo entre um capítulo e outro, Mia nos leva a questionamentos sobre temas como memória e apagamentos, causados principalmente pelos traumas do colonialismo e da guerra civil. Questões sociais e políticas de Moçambique estão representadas em diferentes contextos na obra coutiana, mas em *O Outro Pé da Sereia* (2006) o simbolismo construído pela narrativa literária irrompe sentimentos profundos. O eixo central se estabelece pela escravatura, tanto no século 16 quanto nos dias atuais, onde se encontra Mwadia. Já D. Gonçalo da Silveira representa o estrangeiro que chega vindo do mar desde Goa para batizar um imperador africano e entregar a imagem sagrada. Também dois pesquisadores norte-americanos chegam pelo ar, no século 21, trazendo nas suas crenças científicas um modo de garimpar lembranças construídas desde a época de D. Gonçalo. O que liga tempos tão distantes e tão próximos? A santa perdida pelos sacerdotes, mas reencontrada séculos depois num lodo à beira do rio.

São inúmeras as histórias e crenças que entram em jogo para compor o tecido temático de *O Outro Pé da Sereia* (2006). Temos Mwadia e a sua solidão, isoladas em Antigamente, assim como Zero Madzero, sentenciado a ser uma ausência. Temos o Barbeiro de Vila Longe rodeado de pessoas, mas recluso a viver numa vila tão distante por seus colegas de partido. Inclui-se Constança, vivendo com o marido, mas sozinha de companhias. Matambira, o ex-boxeador, que não consegue apagar o sofrimento das derrotas. E como esquecer Casuarino, empresário de negócios escusos e que vive em busca de dinheiro fácil, mas carece de sua própria história. Além do curandeiro Lázaro, que traz no seu imaginário a manutenção das tradições enquanto percebe, já batendo à porta, os novos tempos, o que lhe exige viver em dois mundos, que não são tão distintos como pensava.

É neste jogo de se encontrar e se perder em histórias e lembranças que afloram muitas questões, algumas que discutiremos a partir de agora,

como a construção poética feita por Mia Couto, as relações entre tradição, modernidade, colonialismo e apagamentos. Mwadia, como desde o início, será nossa guia por esta escrita coutiana que Secco (2013) denomina de “labiríntica”.

2.1 POÉTICA E NARRATIVA

Em todo mundo é assim: morrem as pessoas, fica a História. Aqui, é o inverso: morre apenas a História, os mortos não se vão. O Barbeiro de Vila Longe (COUTO, 2006, p. 10, grifos do autor)

Assim como o Barbeiro, Mwadia percebe desde o início da narrativa que algo está se perdendo e que não poderá ser recuperado. Os primeiros vestígios são detectados nas ausências, do que não está mais lá tanto nas recordações como em materialidade. Uma fratura entre o que somos e o que um dia fomos. Um abismo cavado lentamente ao longo dos anos e que exige da personagem uma passagem por estreitas pontes criadas entre um tempo e outro. Mia Couto tenta, de alguma maneira, evitar essa fuga de lembranças colocando outras no lugar, costurando ausências a interpretações de momentos distintos da história e da memória: uma linha para a colonização, outra para as guerras e mais uma para as condições dura de vida da população.

Se for difícil entendermos inicialmente os motivos do isolamento de Mwadia – que só analisaremos mais adiante, no capítulo final desta pesquisa – o que podemos dizer da estranheza do título da obra: *O Outro Pé da Sereia* (2006)? Fonseca e Cury (2008) nos alertam para o absurdo de se questionar onde está o pé faltante de um ser que nem teria um. As palavras de novo nos enganam com significados muito além dos que querem apresentar. Muito mais do que saber o que é uma sereia ou um pé, temos que entender o papel que tomaria uma sereia para essa Moçambique retratada por Mia. Essa mulher mítica, relacionada às águas, preenche o vazio, costura lugares distintos e culturas totalmente diferentes. Ao mesmo tempo representa a Virgem, da religião católica e imposta pelos padres durante todo o período de colonização, assim como Kiandra, divindade africana que sobrevive nas crenças dos nativos mesmo com toda a violência para tentar apagá-la. É uma figura relacionada à mãe da água, interagindo não apenas no teológico, mas também no cenário africano.

Enquanto *Terra Sonâmbula* (2007) retratou as asperezas das guerras civil e colonial, *O Outro Pé da Sereia* (2006) aborda a memória como fundamental para a construção de um futuro, mesmo que para isso seja necessário reviver alguns traumas, como a escravidão e o colonialismo. Pela primeira vez, Mia trabalha com um espaço de tempo tão longo em um romance, com mais de 500 anos de separação entre um ponto e outro da narrativa. Além da escravatura, como motivo de sofrimento, a crítica do autor se estende ao dubio papel das agências internacionais (como ONGs e ONU), que chegam com a promessa de ajudar as comunidades mais carentes, mas na prática estabelecem uma relação de dependência e que não estimula o desenvolvimento e autonomia de Moçambique. O assunto também apareceu anteriormente em *O Último Voo do Flamingo* (2000), mas focando principalmente a atuação da ONU.

Mia se esforça para fazer uma ampla análise social e política do país, mas não descuida, como poeta e artista, da linguagem em que seu discurso se transforma em cada página da obra. O texto é recheado de jogos de palavras e sentidos, típico do estilo coutiano de produção literária. Isso faz com que o leitor, mesmo que não se atente ao assunto tratado ou às análises do autor durante a obra, possa consumir vorazmente pela estética da narrativa, que o leva num ritmo constante, porém nunca monótono.

A jocosidade de Mia Couto faz com que as palavras tenham mais de um sentido. O recurso é utilizado com maestria fazendo com que certas falas, que aparentariam um caráter de inocência ou até erro, transmitam um conhecimento além do que é percebido inicialmente, uma sabedoria vinda do cotidiano das pessoas comuns. Podemos perceber algumas passagens vividas por Zero Madzero, marido de Mwadia. “O pastor Madzero descreveu o mutilado corpo celeste: uns ferros brilhantes, mais amolgados que sucata tombada de uma desconstelação” (COUTO, 2006, p. 12).

Ao falar “desconstelação” em vez de constelação, o burriqueiro não se mostra como um ignorante, incapaz de se apropriar da fala imposta como idioma oficial do país – o português –, mas que não é praticado em grande parte da população fora da capital. O que ele diz prega um significado além, descoberto pelas vivências mais corriqueiras e também mais profundas. A desconstelação a que se referente Madzero é a desconstrução de algo, o desmanchar de um objeto distante e que se torna agora, depois de caído, algo próximo. É esse quebra-cabeça de sentidos que o autor procura fazer ao longo do texto, cabendo ao leitor entrar no jogo ou não.

Outra repetição de sentido se dá nesta passagem com Zero e o curandeiro Lázaro Vivo: “O senhor está bom, como vai a vida pessoalmente?” (COUTO, 2006, p.23). O “pessoalmente” usado na expressão reforça a ideia do que está acontecendo com o personagem, mas a inclusão na frase também remete à oralidade, espaço onde a fala se permite mais nuances e criações para dar o sentido mais complexo.

Não apenas Zero Madzero faz parte desta estratégia criativa. Mwadia – mulher estudada, que aprendeu a ler e a escrever, que domina esse idioma tão áspero – também se apropria da reconstrução das palavras. Esse movimento se torna simbólico não apenas para dar um novo sentido ao que está sendo falado, mas também para reforçar o significado do termo, como podemos perceber: “A esposa foi confirmando: o marido estava sendo atingido por uma estranha cegueira. Ele era invisual para palavras” (COUTO, 2006, p. 14). A palavra “invisual” traz uma enxurrada de significações ao ser pronunciada pela personagem. Zero silenciava, ficava cada vez mais quieto. Sem falar, tornava-se invisível para a vida, para os sentimentos e para a relação com a esposa. Esse apagamento em múltiplos lugares é concentrado na expressão “invisual para palavras”. Podendo também expressar o quanto o personagem não poderia ser lido ao não se comunicar com o mundo visível, que se trata ainda do mundo letrado.

Para referendar esse duplo sentido que as palavras ganham ao serem reconstruídas nesta lógica coutiana de narrativa, temos Mwadia novamente lançando uma nova simbologia. Em vez de chamar de estrela cadente, prefere a palavra decadente para reforçar o sentido de queda que o objeto ganhou. Trata-se de uma estrela morta, desaparecida. Esse decadente também remete ao termo ruína, algo que está indo abaixo, esquecido e engolido pelo tempo. É possível relacionar com a própria vida da personagem, atravessada por apagamentos.

Assim como reconstrói palavras, Mia também coloca adjetivos que comumente não fazem sentido, junta palavras que não teriam coerência para criar uma nova leitura. Um destes exemplos é quando, ao se referir à estrela cadente, denomina de “estrela em idade infantil” (COUTO, 2006, p.17) como que para tornar mais próxima das pessoas, dando uma vida, uma história a ela. Se analisarmos com rigor o que Zero encontrou nem foi de fato uma estrela cadente, mas sim metais caídos do espaço, mas ao relacionar o objeto com uma criança, amplia a possibilidade de compreensão porque insere o misticismo de uma crença.

Vindo da poesia, Mia Couto esmiúça sua narrativa ao construir rimas em meio à prosa. São concepções sutis, que deixam mais encantador o texto e em alguns momentos o aproxima da oralidade. “Os cabritos não demoraram a despontar. Mas os jumentos nem vê-los. Tudo **desarreado**, casos empoeirados, **desapeados** pelos vãos” (COUTO, 2006, p. 17, *grifos meus*). Neste trecho, a finalização com *ado* e *ados* evidencia a poesia dentro da prosa, formando jogos encontrados em diversas passagens da obra.

Outra brincadeira na escrita coutiana é a composição dos nomes, que ganha a função de definir também a personalidade do personagem. Mwadia lembra que o seu nome significa canoa, algo que simbolicamente a conduz ao rio e à liberdade. Uma sequência de eventos joga com esse íntimo de uma mulher que tenta retomar o controle da própria vida, que quer lidar com os seus temores e se libertar. É uma canoa que ainda não cumpriu o seu papel de travessia, mas que busca isso ao longo da narrativa.

Segundo Cavacas (2013, p. 81), “nenhum nome aparece por acaso e somos levados a acreditar que neste universo o nome de uma pessoa contém um pouco da sua alma, havendo de fato correspondência entre o caráter dela e aquilo que o autor lhe chamar”. Assim, quando Mia nomeia Zero Madzero está querendo dizer algo mais, como se ao se referir ao numeral sem nenhuma grandeza quer explicitar o grau de apagamento do pastor. Ou Arcanjo Mistura, o barbeiro, que recebe o primeiro nome de um elemento do catolicismo, mas o personagem se considera um “descrente”. Jesustino, padraсто de Mwadia, tem o estranho costume de mudar de nome para postergar a vida. Ao trocar a maneira como é chamado, acaba por viver outra história, ser outra pessoa e ganhar mais dias. A mãe de Mwadia, dona Constança, leva no nome o destino: um estado inalterado de solidão.

Segundo Leite (2013), os nomes dos personagens são complexos e representam seus atos, um papel a ser desempenhado na narrativa, como Temporina, Vasto Excelêncio, Ana Deusqueria, em outras obras do autor. Esse personagem torna-se nas narrativas de Mia Couto um argumento, um encaixe que precisa ser complementado por outras pessoas.

As personagens vivem das histórias que contam, existem porque têm uma narrativa a partilhar, uma experiência de vida, um ensinamento, figurado ou não. A personagem é uma história virtual, que é a história da sua vida. Existe mediante a sua capacidade fabular, o seu testemunho; mais do que um ser, com

psicologia, é potencialmente lugar narrativo de encaixe. (LEITE, 2013, p. 191).

Assim como a maneira de construir, reconstruir palavras e estabelecer nomes que possam refletir a alma dos personagens, Mia Couto tem o cuidado de deixar transparecer em seus relatos ficcionais um apreço pelo conhecimento popular, uma sabedoria adquirida no cotidiano, mas que merece ter espaço dentro da literatura. O burriqueiro Zero Madzero é visto como um ninguém, como alguém de quem não se espera muita coisa. Ao construir essa visão, o autor mostra que é necessário percebê-lo de uma maneira mais sensível e se atentar para o que ele diz, mesmo sendo poucas as palavras que saem de sua boca. É dali que escapa uma sabedoria inerente e que sobrevive às mais diferentes asperezas que a vida pode proporcionar.

A melhor maneira de fugir é ficar parado. Lição que o burriqueiro Zero Madzero aprendera com a imbababa, a gazela dos matos densos. É a fuga da presa que engrandece o caçador. (COUTO, 2006, p. 13/14).

...

A melhor maneira de mentir é ficar calado. Lição que o burriqueiro não aprendera com ninguém. (COUTO, 2006, p. 14).

Se o burriqueiro não é um homem verborrágico, dotado dos discursos flamejantes como o empresário Casuarino, não quer dizer que não tenha nada a dizer. O conhecimento do qual compartilha não está nos livros, não é a ciência que o fez pensar assim, mas sim o movimento ritmado percebido na própria natureza, com sua lógica onde certos instintos valem mais do que a doce e amarga arte do convencimento. Esse conhecimento comum é o que faz seres especiais, capazes de perceber na rotina um encantamento e um aprendizado útil, mas existe algo além do que está devidamente escrito em cada linha sobre Zero e que reflete as crenças de Mia. O autor dá a mesma relevância ao conhecimento adquirido e transmitido oralmente com o expresso pela escrita.

Quanto ao peso do modelo institucional sobre a escrita da narrativa, apontamos certo número de traços formais que se manifestam na escrita de Mia Couto e na nova literatura moçambicana. A saber: a aproximação, mais ou menos criativa, da língua

escrita à oralidade; o empenhamento em concitar a boa expressão oral tradicional para a mesa da escrita literária, revitalizando-a; a recriação de formas próprias de um dizer diferente que revela contaminações de (outras) línguas nacionais; a figuração a partir de imagens colhidas na vida dos animais, na natureza, ou nas relações entre os homens; a utilização de metáforas, que aproximam o mundo das pessoas dos atributos do mundo irracional e mágico, e põem em evidência valores simbólicos, em que o irracional e o racional, o sobrenatural e o natural não têm linhas de separação muito nítidas. (CAVACAS, 2013, p. 87).

Cavacas (2013) parece resumir em um parágrafo tópicos que se tornam importantes para o entendimento da escrita couthiana, que traz para o centro da narrativa mecanismos discursivos distintos como a oralidade, a escrita, a tradição e a modernidade. Uma das estratégias que representam a oralidade e a tradição é o uso recorrente de citações ou ditados populares – reais ou inventados – no início de cada capítulo, utilizado na maioria dos romances. Em *O Outro Pé da Sereia* (2006) há uma mescla de citações retiradas de obras externas ou frases usadas pelos próprios personagens, criadas pelo autor, como: “Eis a nossa sina: esquecer para ter passado, mentir para ter destino. O Barbeiro de Vila Longe” (COUTO, 2006, p. 64). Esse exemplo é o recurso mais comum em que dá a aparência de um ditado popular para algo totalmente novo:

Não há pior cegueira que a de não ver o tempo. E nós já não temos lembrança senão daquilo que os outros nos fazem recordar. Quem hoje passeia a nossa memória pela mão são exactamente aqueles que, ontem, nos conduziram à cegueira. (COUTO, 2006, p. 82)

O Barbeiro de Vila Longe é uma das figuras mais simbólicas quando o assunto é destacar frases emblemáticas que ajudam a questionar o passado e o presente. Esse posicionamento de Arcanjo Mistura pode ser analisado pelos argumentos de Fonseca e Cury (2008), que apontam nos provérbios o papel de demonstrar as rasuras na história, no passado e nos costumes, causado pelos anos de opressão e violência, principalmente de imposição

cultural. Isso causa um conflito de identidade a ponto do colonizado não saber mais quem é, de não conseguir se reconhecer ou mesmo saber que é dominado. Já conforme Moreira (2005), os mitos, os jogos proverbiais e adivinhas funcionam como tradução de um saber sagrado e ancestral, que tem a função de mostrar aquilo que não está expresso.

Não é apenas o barbeiro que se arrisca no palavreado e outros personagens são resgatados de suas próprias existências para poder refletir sobre o que está acontecendo com as pessoas, como: "'Triste é viver num lugar onde dormir não difere de morrer', o Alfaiate de Vila Longe" (COUTO, 2006, p. 118). Outro dos maiores representantes da sabedoria transmitida pela oralidade é o curandeiro Lázaro Vivo, que alerta já no início do capítulo oito: "O serviço dos dias é apenas este: trazer dias, levar dias. O tempo existe para apagar o tempo" (COUTO, 2006, p. 136).

Se os ditados são usados para iniciar capítulos, em alguns momentos podem ser alterados e assimilados dentro da narrativa. Para destacar, aparece num diálogo ou até mesmo no primeiro parágrafo de uma parte da história:

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa (COUTO, 2006, p. 65).

Para Maquêa (2013), as epígrafes representam uma maneira de não começar o texto, mas sim de manter suspensa a possibilidade deste início, como se ao escrever perdesse algum encanto. Também têm a função de provocar reflexões que estarão na narrativa, "é uma parada para descansar antes mesmo da caminhada" (p.168). Já Moraes (2013) é mais abrangente ao dizer que a escrita de Mia Couto, ao inventar e reinventar vocábulos e expressões, ao criar ditados e provérbios, faz com que o leitor nunca esqueça de que há um narrador e isso se remete ao contador de histórias, igual à oralidade, só que na escrita.

Os textos moçambicanos são recheados de provérbios, ditos e frases feitas que, segundo Fonseca e Cury (2008), guiam a leitura e traçam um diálogo com a tradição oral. A repetição dos provérbios também destaca a valorização do saber dos antigos. Para as autoras, quando se atribui fala aos personagens, isso revela um caráter de invenção, atualização e desconstrução de significados já que são expostos em momentos diferentes.

Esses recursos podem dar algum sentido de humor à narrativa, buscando um repertório que remete a discursos vindos da cultura popular.

Neste sentido, provérbios e ditos, mas também os mitos e as tradições, - rasurados, invertidos, deslocados de sua dimensão ‘esperada’ – adquirem novas significações, desalojando o leitor de uma decodificação convencional, chamando sua atenção para a linguagem e suas possibilidades desafiadoras de contestação (FONSECA e CURY, 2008, p. 67).

Representante da oralidade nos textos, a citação de provérbios, como aponta Moreira (2005), é um dos elementos utilizados pelo narrador como ferramentas de persuasão na construção discursiva na tradição ancestral com o papel de confirmar ou ironizar o que será apresentado no texto. A ratificação se dá em duas frentes: um de ter um conteúdo idêntico se comparado um com o outro, por uma representação ou por metáfora do que está sendo apresentado. Já a ironia, a zombaria, tem o caráter de inverter o conteúdo para deslocar os sentidos, como se houvesse necessidade de desconstruir a narrativa. Essas citações também proporcionam uma construção polifônica do texto e traça o diálogo entre diferentes repertórios.

Com a estética de trazer poesia para a prosa e de relacionar narrativa escrita à oralidade, as obras de Mia Couto fazem críticas contundentes sobre a realidade social do país. Às vezes aparece como ironia ou humor, ou como um ato inocente que remete à contradição. Um destes exemplos é quando Zero encontra a estrela cadente. Para mostrar que não tinha culpa no acidente, levanta os braços como se estivesse a pedir desculpas. “Pobre como era, seria o único a receber punição” (COUTO, 2006, p. 17).

Uma crítica comum nas obras de Mia Couto é ao governo estabelecido pela Frelimo e a alguns empresários locais que querem ganhar dinheiro explorando a população. Com relação ao poder, a crítica é indireta em *O Outro Pé da Sereia* (2006) ao citar a corrupção policial e os funcionários que usam do cargo para exigir favores dos moradores locais, como as mulheres. “No percurso até Vila Longe, as viaturas foram mandadas parar uma meia dúzia de vezes. De todas elas foi preciso dar dinheiro aos polícias” (COUTO, 2006, p. 142).

O aspecto mais forte da crítica de Mia à Frelimo está na construção do personagem Arcanjo Mistura, o barbeiro de Vila Longe. Militante do partido, homem estudado e que lutou na Revolução, foi deixado de lado por

não apoiar todas as decisões daqueles que assumiram o poder. Foi banido e obrigado a viver no interior do país, prática que se tornou comum aos considerados inimigos. Pode-se afirmar que de certa forma Mia era um pouco de Arcanjo que, ao perceber as incoerências e problemas na administração do país, alertou para o que estava acontecendo e foi duramente questionado e até acusado de traidor por causa desse posicionamento. Porém, diferente do barbeiro, um “homem desiludido, amargado com o rumo político do país, inconformado com aquilo que chama o ‘prateleirar’ da Revolução” (COUTO, 2006, p. 119/120), Mia Couto ainda nutre sonhos. Mas essa expectativa não está mais em um governo que poderá reconstruir Moçambique a partir de seus destroços, e sim na população convicta de seu papel social na transformação do presente e do futuro.

Já a atuação de empresários que enriqueceram com negócios escusos é bem representada pelo personagem Chico Casuarino, tio de Mwadia. Além de ganhar dinheiro de maneiras questionáveis por sua relação com políticos, tenta aplicar um golpe aos estrangeiros que representam uma ONG que busca histórias da escravatura. A definição de Mia para Causariano era: “Empresário duvidoso de ainda mais duvidoso sucesso” (COUTO, 2006, p. 91). A construção do personagem se dá de tal forma que até os detalhes mostram o descolamento dele com a realidade e o desejo de se tornar uma elite. Em das passagens, o suor em seu rosto o incomoda e precisa limpar constantemente. “Suor é coisa de pobre e ele, empresário de sucesso, não podia dar azo a transpirações” (COUTO, 2006, p. 128).

Casuarino não se cansa de tentar se desvincular da realidade de Moçambique, tentando ser outro, de estar além. Também não esboça o mínimo de empatia para o sofrimento das pessoas e nem tenta ajudá-las. É nesse sentido que segue a principal crítica de Mia Couto aos empresários locais, que pensam apenas em ganhar dinheiro, mas não se compadecem com os problemas sociais que tomam conta do país. Esse foco na ganância, em desviar as ajudas humanitárias e as intervenções internacionais, fica explícito no comportamento do tio de Mwadia. Os estrangeiros, que acabaram de chegar, já têm de dar dinheiro a ele para custear a viagem.

A frieza de Casuarino chega ao ponto de sentir nojo e raiva de crianças pobres. Uma destas passagens é evidenciada quando está esperando o casal de americanos e enxota os pequenos que estavam pedindo dinheiro, como se fossem bichos que deveriam ser afastados para não causar incômodo aos visitantes. Quando chegou a Vila Longe, o

empresário teve outro rompante contra eles, que se amontoavam sobre a comitiva que acabara de chegar. Percebendo a reprovação dos estrangeiros, explicou-se: “*É que não gosto da pobreza. Por isso é que nós, todos juntos, temos que combater a pobreza*” (COUTO, 2006, p. 144).

Seja pela negligência do governo seja pela tentativa dos empresários de exaurir cada vez mais o país, Moçambique é representado como um lugar em ruínas. *O Outro Pé da Sereia* (2006) apresenta em momentos distintos da narrativa a decadência das estruturas sobre a terra, flagelando ainda mais a população que traz a recente memória das guerras. Em diversas passagens, Mwadia, ao voltar para Vila Longe, se depara com os estragos feitos pelos conflitos e pelo tempo. Percebe o estado de abandono, a degradação como se fosse a única opção para o futuro.

Ao chegar à praça, Mwadia se espantou: o que restava da barbearia não era mais que uma parede arruinada, localizada ao fundo, nas traseiras do que já havia sido um edifício. Não havia mais nenhuma outra parede. Nem tecto existia. Tudo se tinha desmoronado durante a guerra. O espaço era aberto, devassado. Mesmo assim, o velho barbeiro continuava fechando à chave, com rigor religioso, a única porta da única parede. A ironia do destino ali se espelhava: sendo ele o guardião do espírito revolucionário, Arcanjo Mistura vigiava agora uma fortaleza sem muros. (COUTO, 2006, p.121)

...

Desse forte arruinado se aproximou Mwadia Malunga e, sem se anunciar, sentou-se na poeirenta sala de espera. O barbeiro dormia na própria cadeira de trabalho, a mão tombada ainda segurando uma tesoura e uma toalha branca cobrindo-lhe o rosto. A intrusa deixou-se ficar em silêncio, com receio de despertar tão compenetrado sono. (COUTO, 2006, p. 121).

Além da barbearia, incomodava Mwadia o estado de abandono em que se encontravam os espaços da pequena vila, como a igreja e o cemitério. De uma maneira simbólica, Arcanjo, mesmo se considerando “descrente”, se recente pela destruição destes prédios e os define como seres mortos e que precisam ser enterrados. Com uma pá e areia começou a cobrir as ruínas, mas foi impedido de terminar. Como se além dos estragos

causados pelas guerras, as pessoas também tivessem se cansado de continuar, de fazer com que os prédios se mantivessem em pé. Como se não houvesse mais motivos para ter uma igreja, um cemitério se as próprias pessoas já estavam morrendo em todos os sentidos. Podemos perceber o quanto todos desistiram de resistir ao tempo pelo estado de deterioração da alfaiataria do padraço de Mwadia.

Quando entrou na alfaiataria, Mwadia sentia o escuro do aposento entrando no escuro dos seus olhos. Seus dedos roçaram a poeira dos móveis como que pedindo socorro. Os panos intactos pareciam adormecidos. Se Mwadia lhes tocava, porém, eles se esfumavam, vertidos em palha. Ali estava a máquina de costura, régua, o giz, a enorme tesoura. Mais além, teimava o velho busto de madeira, com sua eterna elegância. (COUTO, 2006, p.125/126)

...
Tudo pousado, parado, em pasmo sobre o passado. Apeteceu-se lhe arregaçar as mangas e limpar os móveis, lavar as paredes, sacudir os cortinados. Conteve-se. Recordou a obsessão de sua mãe pela limpeza. E pensou: *‘Esta poeira não vem da terra mas dos anos. Temos medo do pó porque é uma prova de que o Tempo existe e nos vai tornando obsoletos, quase minerais’*. (COUTO, 2006, p. 126, grifos do autor).

A destruição dos lugares também aparece no questionamento dos estrangeiros sobre o que viam, desde pontes quebradas até a própria entrada de Vila Longe, abocanhada por uma “apocalíptica voragem” (COUTO, 2006, p.143). *“Tudo isso foi destruído pela guerra?, inquiriu Rosie. Foi a guerra, sim, mas foram também outras guerras, disse Mwadia”* (COUTO, 2006, p. 143, grifos do autor).

Em suas obras, Mia Couto faz diversas leituras do real político e social que se estabelece em Moçambique. Nesta revisão dos fatos, o escritor transpara sua interpretação, como observa e como acredita que as pessoas encaram esses problemas, passando pela relação com o governo, com o empresariado local até a falta de infraestrutura e deterioração das poucas construções que restaram. Para Iser (*apud* MOREIRA, 2005), a realidade não pode se transformar em ficção, mesmo se apresentada em textos

ficcionalis. O que entra na narrativa acaba por ser um fingimento, um imaginário vinculado ao real, mas não verídico. Por isso, afirma que...

...o ato de fingir provoca a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido (ISER *apud* MOREIRA, 2005, p. 71).

Em outra leitura é possível apontar também que o mundo criado ficcionalmente por Mia Couto e outros escritores também pode ser considerado real quando cumpre com o papel de remeter à realidade e de fomentar reações nos leitores. Afinal, como aponta Moreira (2005), imaginar aquele mundo de ficção como se fosse real provoca atitudes. A autora busca entender na narrativa moçambicana a função do passado no presente, encenado em contação de histórias, que reinventam a vida.

O mundo torna-se uma varanda, esse lugar frontal e, às vezes, sobre-elevado, visível e marcado como tal, que permite ampla visão para o entorno. Por isso possibilita a observação da passagem, da travessia de corpos à deriva a re-presentarem ações que mantêm, com a realidade cotidiana, uma relação metafórica, se entendemos por literatura uma forma de metaforizar a realidade (MOREIRA, 2005, p. 19).

Moreira (2005) analisa especificamente Moçambique e seus textos, onde percebe o entrecruzamento de tradições e contradições que ficam perceptíveis aos leitores. O enredo traz o discurso político aliado a elementos culturais que se manifestam na escrita. Uma das figuras que se torna indispensável na hora de analisar a literatura moçambicana é o narrador, que pode ser analisado a partir de conceitos como performance na escrita e na memória coletiva.

Compreendo a performance como um processo de substituição ao ato de contar histórias das sociedades tradicionais e, simultaneamente, como ato de inscrição, no texto escrito, de certo 'jeito de contar'

que se coloca como um traço de oralidade (MOREIRA, 2005, p. 24).

Seguindo esta ideia, o ato performático é a substituição do ritual da oralidade nas narrativas tradicionais e nos textos ficcionais, apresentando também na escrita um corpo cultural do contador de histórias. Para entender a noção de performance, torna-se necessário também compreender o conceito de *gestus* a partir de pensadores como Paul Zumthor, como aponta a autora. Como a narração performática torna-se um espaço de comunicação e o narrador é um ser em diálogo, os *gestus* entram em cena como modo de comunicação onde há uma interação, tornando-se uma aproximação onde quem conta pode se apropriar da língua, das crenças, de um modo de ser e de uma cultura. São os *gestus* que transformam a literatura moçambicana numa textualidade oral, onde a letra se alia à narração performática e cria um discurso de espetáculo, incluindo a representação de papéis e funções.

Em *O Outro Pé da Sereia* (2006), o narrador divide o papel de contar a história com alguns personagens, como se criasse um nível hierárquico entre eles. Primeiro ele apresenta e conta sobre Mwadia, depois é a personagem que faz com que certos momentos sejam apresentados e dá acesso a outro nível da narrativa: os relatos do século 16. Quando temos acesso a este passado há mais de cinco séculos, também percebemos a outorga da narrativa para outro personagem, então o padre Antunes. Mas, mesmo percebendo essas nuances de quem apresenta o quê na narrativa, temos a noção clara de um narrador único que orquestra a passagem para os personagens contarem o que sabem. O narrador, que nesta obra se mistura muito claramente com o papel do escritor, é alguém perto e distante do que está sendo narrado, estabelece-se como um ser performático ao narrar a partir dos outros e por torná-los aptos a serem contadores de suas histórias.

Se apropriando de conceitos de Wolfgang Iser e Paul Ricoeur, Moreira (2005) explica que toda representação é uma performance, sempre diferente daquilo que é representado, criando uma ilusão de conexão entre o que é imaginado com o exterior, com a coisa real. Assim, o texto literário nunca será capaz de mostrar completamente o objeto real, mas é possível encontrar nestes textos o corpo cultural, que a autora chama de “corpo reterritorializado” (MOREIRA, 2005, p. 55). É esse corpo que tornará a narrativa performática por apresentar uma maneira única de contar e de ler.

Esse processo performático é exemplificado em contextos revolucionários em que sociedades passaram a se inventar a partir do

passado. Moçambique pode ser um reflexo disso já que para romper laços com colonialismo e se libertar, precisou reinventar as suas memórias para compor as ausências deixadas pelo sistema opressor. Com conceitos de Roach, Moreira (2005) avança na questão dizendo que a performance é capaz de fazer a reinvenção do passado porque se relaciona com a teatralidade, uma das mais impactantes produções culturais, alcançando profundos comportamentos humanos.

É nessa perspectiva de forma de substituição e, simultaneamente, de inscrição da memória cultural que a performance se instala nos textos moçambicanos (...) Por via da substituição, aquilo que a *narração performática* assegura é a sobrevivência de uma manifestação da memória cultural moçambicana que não pode ser representada: a da performance oral das narrativas, levada a efeito pelo contador de histórias. Pela escrita, essa forma da memória cultural é articulada em performance narrativa para que a voz ancestral atravessasse tempos e espaços, bocas e gerações, movimentando o discurso, desencadeando um processo polifônico de constituição do texto no qual ela se materializa (MOREIRA, 2005, p. 69).

Encenar o ato da contação de histórias pode transformar a ficção em realidade. Isso acontece porque o ato performático na escrita é uma tradução dirigida ao leitor que, ao tomar contato com a tradição oral pelo texto, experimenta-o como um acontecimento, como uma realidade. A literatura então seria considerada uma arte auditiva que teria condições de transmitir ao leitor o corpo cultural do narrador. Dentro deste contexto, os escritores moçambicanos assumiriam o papel de dar qualidade auditiva ao que estão escrevendo, provocando na língua variações de sentido para criar sonoridades diferenciadas, criando ritmos diversos, tornando a escrita mais poética, com mais movimento.

Escritores como Mia Couto têm o papel de remoer o que se estabelece dentro desta cultura oral e construir algo novo, utilizando vestígios de universos transpostos. Ao trazer o passado pela cultura oral, o autor deixa transparecer o movimento de encontro entre a tradição e a modernidade ao colocar, num único contexto, o passado e o presente.

2.2 A DESCONSTRUÇÃO DO PRESENTE

A vida são golpes, costuras e pontes. Afinal, quando Mwadia dava banho a Zero ela apenas estava costurando os tempos, dando seguimento a uma tradição antiga. (COUTO, 2006, p. 74)

Mwadia é uma das várias personagens de *O Outro Pé da Sereia* (2006) que se vêm em transição entre as tradições do passado e o presente que necessita de uma história para se manter vivo. Esses dois tempos poderiam ser distintos, mas se entrelaçam nas obras de Mia Couto, onde o que foi vivido e o que é lembrado são reencenados para criar um novo futuro. Como se houvesse um caminho do meio onde é possível percorrer olhando para lados distintos, mas na mesma direção.

Na obra analisada neste capítulo, a lembrança é o elemento mais evidente da narrativa. É um recordar que se dá pelas letras e pela atuação de Mwadia. Uma parte da memória está no passado há mais de cinco séculos, no início da colonização, a outra é mais recente, depois das guerras de independência e civil, com a população devastada por um processo que começou há 500 anos e que ainda não findou. Os capítulos deixam claro desde a primeira página que época está sendo abordada, mesmo que em alguns momentos as histórias se cruzem, ligadas em um ponto em comum.

Para seguir neste caminho de reconhecimento, destacamos que uma maneira de lembrar é acionar as tradições presentes no dia a dia. Costumes criados há tempos e atualizados conforme a população muda. A rememoração via atos tradicionais se dá na obra, principalmente, pela oralidade, pela fala dos personagens, como se pudessem atravessar gerações com seus ensinamentos. Mia não transcreve simplesmente esse conhecimento, mas busca fragmentos que dão conta da essência de um saber para então criar e representar aos leitores, para defender o quanto isso é indispensável para pensarmos um futuro para a África e para todos que mantêm um laço com o continente.

Este futuro tão ansiado depende da reconstrução do passado, mas é preciso não cair nos equívocos de imaginar que somente há momentos bons naquilo que já aconteceu, trazendo nostalgia. Esse apagamento voluntário das dores da vida faz também com que o viver agora seja embalado pela tristeza da perda, da degradação e faz crer que não é possível mudar.

Naquelas esqueléticas paragens só chove quando os joelhos dos bois tocam o chão, as mulheres cantam e os homens rezam. Mas fazia tempo que não havia bois, há muito tempo que as mulheres tinham emudecido e os homens perderam a crença (COUTO, 2006, p. 15).

A figura que parece trazer esperança é Mwadia, este ser de transição, ligada pelas tradições e pela crença de que poderia um dia se tornar uma adivinha, que entraria em territórios dominados por divindades e espíritos. Mas que também frequentou escola, aprendeu a ler, a falar a língua portuguesa e a inglesa, espaços estes que também poderiam ser sombrios, mas que teriam algo a oferecer. Essa ponte entre mundos tão distintos faz com que as personagens, e também nós leitores, vejamos com olhos ternos a tentativa de Zero Madzero em reter estes fragmentos de tradição que acredita estar se esvaindo. Vindo da terra, das comunidades rurais, ele não encontrou um ponto sólido para se agarrar.

O que está se perdendo não dá lugar para que algo novo seja repostado, para que haja uma nova simbologia criada pelos viventes, como alerta Mia Couto (2006). Ficavam apenas os destroços do que um dia fora uma vida recheada de crenças. Restavam as terras, mas nada para colocar sobre elas. Como se faltasse um alicerce, sobre o qual era necessário construir as vidas de agora e as que estavam por vir. Podemos perceber essa ausência em momentos como este:

Há anos que o casal se refugiara nesse além-mundo. Mwadia perdera a conta ao tempo naquele exílio de tudo, naquela desistência de todos. No início, Mwadia acreditou que eles buscassem refúgio para escapar da guerra. Mas não era isso que Zero procurava. O que ele pretendia, nessa tresloucada fuga, era um lugar agreste em que mais ninguém fizesse morada. Quando se instalaram naquele nada, nesse remoto dia, o burriqueiro olhou a paisagem inóspita e declarou: —Este lugar vai ser baptizado de Antigamente! —Antigamente? Gosto, é bonito, anuiu a esposa. Não era, contudo, nome de terra. Era um nome para uma saudade. O apelido nascera dos suspiros, desses lamentos em que Zero Madzero se tinha tornado useiro e vezeiro:

—Antigamente, ai, antigamente!

Antigamente era tudo mais ordenado: o chão chamava e as sombras obedeciam. As rezas subiam, a chuva descia. Foi para reinstalar essa antiga ordem que ele nomeara aquela aridez. (COUTO, 2006, p. 32)

As tradições são apresentadas nas obras de Mia Couto não apenas pela saudade e pelo passado revivido, mas também pela ressignificação ou novas explicações para fatos comuns do dia a dia, onde se sobressai um olhar próprio da cultura local para compreender a natureza. Mas essa tradição, em alguns casos, pode não ser benéfica, como bem diz Mia Couto (*apud* SARAIVA, 2013, p. 370):

Estamos perante uma estratégia de fabricação da ‘tradição’ (daquilo que é construído como sendo a tradição) como a única representação genuína e verdadeira da cultura nacional. Ao eleger-se a ‘tradição’ como única medida da nossa identidade está-se a fazer exactamente aquilo que é o alerta deste acontecimento: está-se a matar a cultura. Porque toda a cultura vive da sua própria diversidade. A cultura diz-se sempre no plural.

Pensando nisso, o autor dá margem para as múltiplas culturas presentes em Moçambique, mas sem valorizar em demasia um ou desdenhando de outro. Mia Couto presa por não mencionar a origem de alguns elementos culturais para não fragmentar o país, não colocar um povo contra o outro. Vários aspectos também são inventados a partir do mosaico de tradições moçambicanas. Podemos destacar que o processo de criação do escritor se aproxima daquilo que Glissant (2005) chama de uma “poética da totalidade mundo” (p. 38), que seria a união de um lugar à totalidade-mundo ou o contrário. Assim, a literatura não seria algo criado em separado, fora de um contexto, mas vinda de um lugar e em diálogo, querendo se relacionar com o restante do mundo.

Glissant (2005) também apresenta outro conceito que podemos utilizar para caracterizar a produção literária de Mia Couto: a crioulaização. Utilizamos este termo para substituir hibridismo, que remete a uma mistura de culturas genuínas, em sua integralidade, quando sabemos da impossibilidade disso. Os trânsitos culturais acontecem e sempre aconteceram, o que se altera é a velocidade com que se dão essas trocas e a

imprevisibilidade do que podem criar. Atualmente, todas as culturas estariam se crioualizando e nenhuma poderia reivindicar um grau de pureza, segundo o autor. Por isso, a crioualização somente pode ser abordada pelo imaginário, já que não há certeza do que poderá ser criado na esteira desses trânsitos. “E daí a função do poeta, que busca imaginários abertos para todo tipo de futuro da crioualização, e não resultantes previsíveis. O poeta não tem medo da imprevisibilidade” (GLISSANT, 2005, p. 125).

Os elementos que Mia apresenta em sua narrativa fazem uma analogia à maneira de explicar o mundo. Essa construção é minuciosa e dá vazão a esse sujeito que percebe e que alimenta essas crenças, também a apresenta poeticamente, com palavras escolhidas, pensadas e talhadas para esse contexto. Esse cortar de termos e expressões é importante para dar novos significados, para ampliar o escopo de entendimento sobre o que é dado e o que é captado pelo leitor.

Mas a esposa sabia: aquilo que se vê no céu nem sempre são astros. Aprender com o pai a distinguir os verdadeiros dos falsos corpos celestes. Esses outros, os enganosos astros, são barcos em que viajam os que não souberam morrer. A mulher sorriu: o que está ali sepultado no quintal eram restos de uma desembarcação. (COUTO, 2006, p. 19)

O episódio acima exemplifica bem as duas características marcantes em *O Outro Pé da Sereia* (2006): memória, tradição e poética. No primeiro momento, as crenças estão explícitas nas explicações para as estrelas, não remetendo ao que a ciência ocidental prega, mas sim a outra analogia como se o universo fosse um grande mar e as estrelas fossem barcos navegando em suas águas. Isso não quer dizer necessariamente que as comunidades acreditam nisso, mas o que Mia aponta ao fazer essa construção é que existem outros olhares e entendimentos sobre o mundo, que trazem significados e complexidades próprios e que devem ser levados em conta.

Já a poética está representada na palavra “desembarcação”, fruto da construção da palavra embarcação mais o prefixo “des”. A embarcação em si já tem um significado dado, que remeteria a um barco ou outra forma de transporte sobre a água. Mas quando juntamos o termo com o “des” adicionamos o sentido de algo que deixou de ser. Se estivermos falando de uma estrela nomeada de embarcação, ao cair deixa de ser barco. Isso pode ser explicado nas palavras de Maquêa (2013, p. 167), onde:

A crença no poder da literatura é investida pela alquimia da palavra, realizada com maestria pelo escritor ao percorrer o trânsito entre a ancestralidade africana e os comportamentos movediços da modernidade. Ao orquestrar a pluralidade de vozes que compõem o romance, o autor – como consciência organizadora do texto – amplia o espaço narrativo nas sintéticas e poéticas epígrafes, reais ou inventadas.

Outra figura emblemática quanto à tradição é o curandeiro Lázaro Vivo, que se põe na transição entre o passado e a modernidade. Ao mesmo tempo em que tenta manter vivo o que ainda resta para ser lembrado, também cede aos encantos da tecnologia e dos novos tempos, como os celulares, anúncios na televisão e a fala em inglês. Na narrativa, ele reflete as mudanças e a voracidade em que a memória se ressignifica. Essa mudança pela qual Lázaro passa é perceptível por Mwadia, já que até então não conhecíamos o personagem e só vamos saber destas nuances a partir da ótica dela. A primeira reação é de choque, mas aos poucos somos levados a compreender que comportamentos e noções de mundos muitas vezes antagônicos são capazes de coexistir em uma pessoa que caminha com um pé no passado e outro no presente/futuro.

A mulher se espantou: o adivinho mudara de aparência dos pés à cabeça. As tranças deram lugar a um cabelo curto e penteado de risca, a túnica fora substituída por uma blusa desportiva. Debaixo do braço trazia uma tabuleta e foi assim, surpreendido e meio torcido que saudou a visitante (COUTO, 2006, p. 21).

Além na mudança do visual, Lázaro levava uma placa onde se colocava como fonte de referência sobre as comunidades locais e contato para ONGs, evidenciando um processo que foi emblemático principalmente na década de 1990 em Moçambique: o aumento de agências internacionais fazendo intervenções no país. Diversas entidades, principalmente a ONU, atuaram sob o argumento de tentar ajudar, quando na verdade havia outras razões por trás dessa movimentação – como explicaremos no próximo subcapítulo. Outra leitura que podemos fazer é a tentativa do curandeiro de

conseguir dinheiro vendendo imagem e informações sobre a região: dados às vezes inventados para cumprir a expectativa de outros.

Em vários momentos, Lázaro dá pistas do encantamento com a tecnologia e o desejo de se apropriar dos recursos oferecidos por ela. “Lázaro dobrou o tronco para ir ao fundo do bolso e retirar algo que a Zero pareceu um pequeno rádio de pilhas. *‘Um telemóvel, meus amigos’*” (COUTO, 2006, p. 23). O que poderia ser algo normal é desconstruído por um simples detalhe: não havia sinal telefônico na região, evidenciando apenas a vontade de ter um equipamento que possibilitasse a fala com alguém distante ou a necessidade de estar neste futuro promissor.

— *Eu já estou no futuro. Quando chegar aqui a rede, já posso ser contactado para serviços internacionais. Entendem, meus amigos?* (COUTO, 2006, P. 24)

...

Mas ligue-me, minha filha, ligue-me...

— *Ligar-lhe?*

— *A partir da fronteira tenho rede de telemóvel, você poderia me ligar dos correios de Vila Longe. Se for preciso, é claro.*

— *Não vai ser preciso.*

— *Eu só tenho mais um assuntozito, aliás, um pedido...*

— *Diga o que precisa, compadre Lázaro.*

— *Quero saber como é que, lá na capital, se pode meter anúncio na televisão para os meus serviços de curandeiro.* (COUTO, 2006, p.46 grifos do autor).

Na passagem acima percebemos o quanto se torna importante a tentativa do curandeiro de se aproximar dos agentes internacionais para ganhar dinheiro. Como se todas as possibilidades naquelas terras estivessem esgotadas e a única perspectiva seria a ajuda vinda de fora, dos estrangeiros. Mas Mia não faz essa contextualização de modo deprimente, pelo contrário apresenta com humor e ironia para deixar evidente a fragilidade da relação que estava se estabelecendo.

Analisando sobre os caminhos que ligam modernidade e tradição, Rocha e Silva (2013), citando José Luís Cabaço, explica que o moçambicano tem a difícil tarefa de decidir se reconciliar com o passado, tornando-se excluído do mundo, ou aderir de vez ao mundo moderno, aprendendo inglês e informática e comprando equipamentos eletrônicos,

como fez Lázaro Vivo. Ainda a partir das palavras de Cabaço, o autor lembra que, no fim do século 19, resistir e manter esse passado era essencial contra o colonialismo e as tentativas de barrar a entrada dos estrangeiros nunca tiveram fim, culminando nos movimentos de libertação. Assim, as obras de Mia Couto seriam importantes para discutir a adesão à modernidade e a tomada de consciência da população que está à margem. Mas diferente de Rocha e Silva (2013), acredita-se nesta pesquisa que não é necessário fazer uma escolha entre um elemento ou outro, entre uma tradição e uma modernidade. As pessoas são capazes de interagir com mecanismos de espaços e tempos diferentes, ressignificando-os conforme a necessidade, adaptando suas práticas e seus valores.

Para Bhabha (2005), a crítica pós-moderna apresenta o dualismo estabelecido entre países e grupos, como norte e sul, urbano e rural, onde seria possível viver de um modo que não fosse dentro da modernidade, mesmo que em oposição a ela, acabaria por gerar um novo grupo, intermediário a estes dois processos. Appiah (1997) explica a pós-modernidade a partir de Lyotard ao dizer que se trata de uma metanarrativa do fim das metanarrativas. Assim, colocar este pós é acionar uma narrativa já colocada, e também significa, dentro da concepção a partir do Iluminismo, de estar acima e além, de progredir no tempo.

Appiah (1997) destaca ainda que o modernismo reivindicou exclusividade em alguns entendimentos enquanto o pós-modernismo rejeita essa exclusividade, mesmo que jocosamente. Mas isso não serve necessariamente de definição do pós-modernismo já que essa rejeição pode adquirir formas distintas, dependendo de cada área e contexto. Na literatura, o movimento trabalha contra a seriedade do alto modernismo, onde havia uma complexidade e ironia que somente uma elite estaria apta a apreciar.

Mia Couto parece fazer este contraponto, o que não quer dizer que não consiga fazer uma construção complexa de narrativa e nem trazer uma ironia refinada. Muito pelo contrário, ele trabalha de tal modo que consegue deixar a obra acessível de tal maneira que diferentes públicos poderiam consumir as obras, por apresentar uma linguagem clara, por se aproximar da oralidade e por brincar não com palavras complexas, mas com as complexidades das palavras simples. Como se fosse um jogo onde cada jogador escolhesse em que nível deseja jogar e que a partir da fase escolhida há regras diferentes.

A cultura pós-moderna é a cultura em que operam todos os pós-modernismos, ora em sinergia, ora em competição; uma vez que a cultura contemporânea (...) é transnacional, a cultura pós-moderna é global – embora isso não signifique, de maneira alguma, que ela seja a cultura de todas as pessoas do mundo. (APPIAH, 1997, p. 201).

Assim, o pós-modernismo é uma nova maneira de compreender a multiplicidade de distinções existentes nas múltiplas culturas que quer entender. Nesta esteira, Appiah (1997) também discute o termo pós-colonialismo que o autor define como a uma intelectualidade formada por escritores de estilo e formação ocidental e que faz o intermédio entre o comércio de bens culturais da periferia para o mundo. No Ocidente, eles são conhecidos pelos aspectos africanos que oferecem. Enquanto em África, estabelecem a ligação com o universo ocidental e também com o mundo africano que inventaram para si e para os outros. No caso dos romancistas pós-coloniais, eles já não trazem o compromisso com a nação, mas escolhem oferecer em seu lugar não um tradicionalismo, e sim o povo. Trata-se de uma maneira mais humanista de narrar.

Assim, também entendemos que Mia Couto faz parte deste grupo por fazer esta ponte entre Moçambique e o mundo ao mesmo tempo em que encena o país para a própria população, apresentando uma realidade que é lida, modificada, criada, longe de um mero relato jornalístico. É uma verdade que se constrói de fantasia, de sonhos e de linguagens. Mia também se constitui como pós-colonial por não estar mais dentro da euforia da independência, por já ter passado pelo pessimismo de uma tentativa de nação. Agora, o que parece se importar é com as pessoas e com suas multiplicidades, com suas vidas distribuídas e pelas memórias que as tornam humanas, que as fazem ter sentido como seres que sentem, lembram e que se contam.

Se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (...) E há um sentido claro, em alguns textos pós-coloniais, de que a postulação de uma África unitária, em contraste com um Ocidente monolítico – o binarismo do Eu e do

Outro -, é a última das pedras de toque dos modernizadores, da qual devemos aprender a prescindir. (APPIAH, 1997, p. 217).

Lázaro parece estar neste movimento de junção entre uma tradição – que deveria, segundo essa visão determinante e exotizada, ficar isolada e mantendo suas raízes – e a tecnologia e suas vantagens para se conectar com o mundo, para entrar em contato com os estrangeiros. De outro modo, ele também protagoniza uma cena em que precisa abrir mão das modernidades para vender uma imagem de ancestralidade aos visitantes americanos, que esperam determinada postura dele. Casuarino, empresário da região e metido a tirar vantagem em tudo, como as ajudas internacionais, é quem determina as mudanças do curandeiro para que volte à aparência primitiva. “A palavra de ordem era: ‘Tudo selvagem, nada de modernices (...) O telemóvel, por exemplo, ele que o esconda. Rádio a pilhas, a mesma coisa. Quero tudo arcaico, bem rústico’” (COUTO, 2006, p. 270).

O resultado parecia bem encenado pelo adivinho já que, quando a comitiva chegou, Lázaro estava com tronco nu, segurava um bastão de madeira e usava colares de missangas. Trata-se de uma cena absolutamente exótica naquele período, mas foi quebrada assim que ele pronunciou os primeiros cumprimentos em inglês. Não havia como esconder que não havia o estado de isolamento do mundo tão ansiado como cenário para ser vendido sobre a África, numa evidente alusão à crítica feita por Mia Couto sobre esse exotismo.

A Europa estava dentro do poeta africano e não podia ser esquecida por imposição. Entre o convite ao esquecimento da Europa e o sonho de ser americano a saída só pode ser vista como um passo a frente. Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar da sua apetência para a mestiçagem. Eles não necessitam de corresponder à imagem que os mitos europeus fizeram deles. Não carecem de artifícios nem de fetiches para serem africanos. Eles são africanos assim mesmo como são, urbanos de alma mista e mesclada, porque África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que a tornam mais diversa e, por isso, mais rica (COUTO *apud* FONSECA E CURY, 2008, p. 15/16).

Fonseca e Cury (2008) explicam que na obra *O Outro Pé da Sereia* (2006) as tradições são consumidas como mercadoria a partir de um olhar ocidental. São alegorias de uma África que está em conflito: a de se modernizar e conviver com as diversas tecnologias que estão disponíveis ou manter a identidade fabricada pelos estrangeiros de uma “mãe África” já banalizada. Esse conflito se dá também dentro do próprio povo de Moçambique ao rejeitar a modernidade que está presente nos centros urbanos, colocando-os em oposição aos costumes rurais, que são identificados como os verdadeiros africanos.

Defensores da pureza africana multiplicam esforços para encontrar essa essência. Alguns vão garimpando no passado. Outros tentam localizar o autenticamente africano na tradição rural. Como se a modernidade que os africanos estão inventando nas zonas urbanas não fosse ela própria igualmente africana. Essa visão restrita e restritiva do que é genuíno é, possivelmente, uma das principais causas para explicar a desconfiança com o que é olhada a literatura produzida em África. A literatura está do lado da modernidade. E nós perdemos “identidade” se atravessamos a fronteira do tradicional: é isso que dizem os preconceitos dos caçadores da virgindade étnica e racial (COUTO *apud* FONSECA e CURY, 2008, p. 60).

Essa “pureza” é equivocada já que as tradições em algum momento, conforme Fonseca e Cury (2008), são atravessadas por valores vindos de fora. Um dos elementos que representa isso em *O Outro Pé da Sereia* (2006) é o fato de Mwadia e Zero encontrarem uma santa católica perto de um rio em longínquas terras.

Nos casos em que há a retomada das tradições e dos ritos deste passado, não quer dizer necessariamente que todos os aspectos são inclusivos e satisfazem a todos os envolvidos. Há momentos em que, baseado nesse passado, há segregação e criação de fronteiras, como as que distinguem o papel do homem e da mulher. Nesta pequena oração percebemos os critérios que afetam simbolicamente as relações entre um e outro no dia a dia, estabelecendo uma escala de importância diferente:

Peço-vos, meus antepassados, que me concedam autorização para entrar nesta floresta. Peço mais ainda que autorizem Mwadia⁶, minha esposa, a me acompanhar. Sendo mulher ela está interdita de entrar no bosque (COUTO, 2006, p. 34).

A tradição manifesta-se também na relação que os personagens travam com os mortos, no espaço reservado a eles. É como se ainda, mesmo sem corpo, estivessem presentes na rotina da família de Mwadia. A primeira caracterização deste processo é a parede dos ausentes, um espaço de homenagem a todos que se foram. No chão, um balde tinha a função de coletar as lágrimas dos falecidos. A mãe de Mwadia, dona Constança, mantinha alguns ritos que remetia a um tempo em que era desejoso reviver. O sentimento se manifesta em detalhes pela casa, pelos momentos, como quando aponta para a cozinha na área externa: *“Vou para ali só para sentir saudade (...) A saudade é a única dor que me faz esquecer as outras dores”*. (COUTO, 2006, p.75, *grifos do autor*).

A relação com os mortos está recheada de ritos relacionados às tradições locais. A personagem Dona Constança é uma das maiores defensoras de pequenos atos que mantêm vivos na memória a presença de quem se foi. Além da parede dos ausentes, onde descansam os retratos dos falecidos, a personagem retirava as imagens aos domingos e as levavam para passear. *“Não é de flores que os mortos necessitam. Carecem é de companhia”*, dizia (COUTO, 2006, p. 95, *grifos do autor*).

Para David (2013), o aparecimento constante da morte nas obras de Mia Couto se deve ao entendimento de que o falecimento de alguém não é definitivo, mas sim uma mudança de estado, mantendo-os ainda em contato com as pessoas. Fatores políticos, como os anos de guerra, favoreceram também a proximidade com o tema já que houve a perda de milhares de vidas moçambicanas desde os conflitos de independência, iniciados em 1964, até o término da guerra civil em 1992. Os mortos também aparecem na obra nas encenações feitas por Mwadia, ao fingir receber espíritos dos escravos para os americanos que visitavam Vila Longe. Utilizando os escritos dos estrangeiros e os papéis de D. Gonçalo da Silveira encontrados no rio, a personagem conseguia suscitar as mais diversas lembranças, com

⁶ Discutiremos mais sobre a segregação que a tradição é capaz de estipular, principalmente em relação às mulheres, nos capítulos 3 e 4.

tal similaridade que “os velhos choravam ao se confirmarem nelas, as mães acenavam afirmativamente” (COUTO, 2006, p. 236).

Benjamin Southman era categórico: tudo aquilo que, em êxtase, Mwadia ia recordando correspondia, de facto, à realidade histórica. Não havia dúvida: Mwadia estava realmente entrelaçando os tempos com as memórias, restituindo as cascas ao estilhaçado ovo (COUTO, 2006, p. 236/237).

É importante destacar nessa passagem que os choros dos mais velhos vêm a assegurar a veracidade do que esta sendo relatado já que os idosos assumem, dentro das várias culturas africanas, o papel de sábios e de responsáveis pela manutenção da coletividade, como apontam Fonseca e Cury (2008). Mía Couto os apresenta como figuras esquecidas, deixadas de lado, como em *A Varanda do Frangipani* (2007). A palavra da pessoa mais velha tem o respeito e os idosos se tornam cronistas dos fatos do passado que serão transmitidos aos mais novos em forma de contação de histórias, personificação dos antepassados e a valorização da fala, da oralidade.

Leite (2013) estabelece que a memória e a voz tornam o enunciator um sujeito e símbolo da cultura. Assim, as obras de Mía Couto representam uma parte de Moçambique para um público geral que passa a conhecer um pouco mais sobre as culturas e para o público moçambicano, que percebe recriada sua memória e sua história. Além disso, o autor também apresenta os ajustamentos culturais que se estabelecem a partir de minorias no país, como os indianos e os mestiços.

O que todos esses personagens têm em comum (estrangeiros, idosos) são suas histórias traduzidas em experiências de vida. É possível, dentro das narrativas, separar em grupos específicos a partir de uma lógica geográfica, social ou por idade, como velhos, homens, mulheres, adultos e crianças. Há também uma categorização que pode ser feita segundo a origem étnica, como negro, mestiço, branco, chinês e indiano. “Esta escolha tende a criar um espaço de convivência da diferença, e a projectar uma harmonização fraterna entre os vários grupos” (LEITE, 2013, p. 189).

Como aponta Bhabha (2005), é a partir das diferenças que se estabelecem os “entre-lugares”, onde é possível criar estratégias, tanto individuais quanto coletivas, para gerar novos signos de identidade e até redefinir noções como de sociedade. O passado acaba tornando um papel fundamental nesta estratégia questionadora. Analisando o contexto de

produção de Mia Couto, é na reencenação do passado e na invenção de tradições, que consegue analisar tanto o empacotamento de pessoas segundo noções identitárias pré-estabelecidas quanto encontrar novos caminhos de relações interculturais.

É na fronteiras marcadas pela diferença que se estabelece ao o limite para alguém ou um grupo e inicia um movimento de rompimento e de expansão, segundo Bhabha (2005). A consciência é que faz despertar as vozes dentro das histórias que se constroem. São mulheres, colonizados e pessoas com sexualidades policiadas, as minorias em vários aspectos, tornando-se “as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais, de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos” (BHABHA, 2005, p. 24).

Para discutir tradição e memória, é preciso também falar sobre tempo em África. Filomena Rodrigues (2013) busca conceitos no antropólogo Claude Rivière para acabar com a noção de que o homem africano não se preocupa com o tempo ou vive fora dele, mas sim estabelece tempos diferentes para cada elemento da vida. Assim, existiria o tempo não utilitário, o ecológico e o utilitário, onde o primeiro seria sagrado, destinado aos mitos, à ancestralidade. Já o segundo e o terceiro se refere mais às atividades práticas, como posição do sol e fenômenos fisiológicos.

Ao analisar as obras de Mia Couto é possível perceber, segundo Rodrigues (2013), que há uma mescla entre os tempos utilitários e os não utilitários, onde o segundo prevalece sobre o primeiro nas mais diversas formas. O tempo utilitário aparece no cotidiano, mas os personagens parecem não se preocupar com a contagem exata. Parece, segundo a autora, que o escritor não faz referências temporais para evitar a linearidade das narrativas e não traçar uma literatura de referências. O escritor também usa como recurso não citar a idade dos personagens, designando somente a que grupo etário estão inseridos, como criança, jovem, adulto ou velho.

A construção da imprecisão temporal parece corresponder a uma opção do escritor que se estende a vários aspectos de todos os romances. Ele baralha as pistas geográficas, étnicas e também temporais, de modo a que esse tempo mais longo não seja determinável (RODRIGUES, 2013, p. 99).

Prosseguindo nestas distinções, é preciso também entender as noções de passado, presente e futuro. Para os povos bantu, presente seria tudo o que não tiver sido concluído, se acabar, fica no passado. Contudo, o passado tem uma grande importância ao entenderem que as pessoas do presente se consideram devedoras aos antepassados e assim somente se voltando para o que já aconteceu haveria condição de assegurar um futuro.

Neste contexto, é preciso também mergulhar em considerações sobre memória. Apoiamo-nos em Halbwachs (2003) para compreender alguns elementos de formação da memória coletiva, mas antes é necessário diferenciar a memória histórica – que pressupõe a reconstrução pelo presente sobre o passado – e a memória coletiva, que irá fazer essa recomposição. É pelo ato de recordar que estabelecemos o alicerce de nossa consciência, mas precisamos que essa lembrança possa ser pinçada nos tempos sociais em que foi construída, individualmente e coletivamente. O autor defende que somente é possível recordar coletivamente e que esse processo não pode ser individual e nem determinado por uma entidade social.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2003, p. 30).

Assim, para o ato de recordar é preciso muito mais do que ter visto ou participado de algo, mas essas lembranças precisam voltar quando quem estava junto na cena falar sobre isso. Esse falar do outro, segundo o autor, acaba por modificar a impressão que estamos guardando sobre um fato. De outro modo, as lembranças dos outros podem não representar exatamente este passado ou parte dele, ajudando a compor um passado ficcional. Porém, em alguns momentos, é apenas a lembrança dos outros que nos levam a conhecer o passado exato e nos ajudam a corrigir e reorganizar nossas lembranças, incorporando o conteúdo que chega de fora com o que já detemos. Há também, em algumas ocasiões, a consciência de que as

lembranças de outras pessoas se referem exatamente àquilo que estamos a rememorar.

O sistema que faz com que nos apoiemos nos relatos dos outros para criar nossa memória não é composto a partir de qualquer relato. Nossas lembranças precisam concordar com as falas apresentadas, mesmo que sejam diferentes das que recordamos. Assim, é preciso de muitos pontos de contato para se formar uma base comum de rememoração do passado. Dentro de um grupo, como aponta Halbwachs (2003), as lembranças da maioria dos membros são as que se destacam, já as que se referem a um grupo pequeno ou a uma única pessoa ficam em segundo plano.

Mia Couto traz para a escrita os dois estágios de lembranças, onde parte da encenação de recordar se refere ao grupo todo, como em *O Outro Pé da Sereia* (2006), onde o que é lembrando sobre a escravidão, sobre as guerras colonial e civil, que fazem parte das lembranças coletivas, assim como as individuais, protagonizadas por alguns de seus personagens como Mwadia, Constança, Jesustino, que escavam as recordações de um ponto de vista particular e que em algum momento se entrelaçam com esse coletivo.

A memória pode ser despertada por uma imagem vista novamente, fazendo surgir sentimentos e lembranças do que foi vivenciado ali. Mwadia representa isso quando chega a Vila Longe e reage às recordações que aparecem do tempo em que vivera ali. O estado de degradação da praça, da igreja e do cemitério faz com que a personagem perceba a ação do tempo e o papel que esses lugares tiveram na composição de sua vida. Assim como a barbearia e a alfaiataria não são as mesmas de suas lembranças.

Reconhecer por imagens, ao contrário, ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos (HALBWACHS, 2003, p. 55).

Já segundo Ricoeur (2007), é a partir da primeira impressão sobre um objeto ou cena que se estabelece a lembrança, que só acontece porque foi perdida e assim posteriormente é reencontrada, revivida. Se essa lembrança é reconhecida por quem lembra é porque a imagem sobreviveu. Mia Couto (*apud* FONSECA e CURY, 2008) evoca a importância dessa memória e da recuperação do passado para ter uma possibilidade de futuro e do quão é importante travar uma conversa com nossos medos, nossos

fantasmas que ficaram para trás. Esse entendimento caracteriza o processo vivido por Mwadia, que precisa reviver seus medos e voltar a Vila Longe para depois seguir em frente e poder pleitear um futuro.

Eu venho falar aqui de um diálogo muito particular de que poucas vezes se faz alusão. Refiro-me à nossa conversa com os nossos próprios fantasmas. O tempo trabalhou a nossa alma colectiva por via de três materiais: o passado, o presente e o futuro. Nenhum desses materiais parece estar feito para uso imediato. O passado foi mal embalado e chega-nos deformado, carregado de mitos e preconceitos. O presente vem vestido de roupa emprestada. E o futuro foi encomendado por interesses que nos são alheios (COUTO *apud* FONSECA e CURY, 2008, p. 41).

Paul Ricoeur (2007) define memória como a luta contra o esquecimento, contra as lacunas deixadas pela falta de lembranças. O esquecimento nos aponta para uma encruzilhada sobre a representação do passado, onde tem o saber sobre o que já aconteceu, mas também há a falta de confiança no que é lembrado, na memória. O que deve ser lembrado pode ser armazenado em três níveis diferentes de arquivo. Um destes fica na escrita, no documento que depois é avaliado pela historiografia; outro nível é psíquico, assumido como uma impressão deixada em nós; e o terceiro é cerebral, tratado pelas neurociências.

A oralidade, em que se apresenta a história e as memórias apresentadas por Mia Couto, parece estar num local intermediário entre o psíquico e a escrita, pois ao mesmo tempo em que fica armazenado nas mentes de quem reproduz o que é contado, esse discurso se estabelece como um documento já que tem o mesmo conteúdo ao longo de anos ou até gerações, mudando apenas, em alguns casos, a estética de como é narrado, mas mantendo o contexto geral da fala.

Como nos aponta Ricoeur (2007), o ato de esquecer amedronta as pessoas, mas às vezes traz felicidade ao apagar um pedaço indesejado do passado, mas o apagamento definitivo de uma lembrança é tratado como uma ameaça. Assim, a memória é utilizada para retardar ou paralisar o processo de esquecimento. Todos os dias, mesmo contra nossa vontade, percebemos o despedaçar de nossa memória, aliado ao processo de envelhecimento e de aproximação da morte. Como o autor explica, há uma

tristeza que se estabelece por vislumbrar a morte de todas as lembranças. Dentro da psicanálise, diz-se que a lembrança, mesmo traumática e que se quer esquecer, permanece mesmo que indisponível e sintomas aparecem no lugar da lembrança. Além disso, de um modo particular, lembranças de um passado podem voltar a qualquer momento. “Uma das convicções mais firmes de Freud foi mesmo que o passado vivenciado é indestrutível” (RICOEUR, 2007, p. 453).

Podemos perceber isso nas histórias dos personagens principais de *O Outro Pé da Sereia* (2006). Mwadia, mesmo querendo, não esquece o assédio que sofreu do padrasto e nem a morte do namorado Zero Madzero. Tenta se convencer de que aquilo não existiu. Foge, mas a lembrança a atormenta, levando a questionar em vários momentos a razão de lembrar tanto, de não conseguir esquecer. Constança sofre com a ausência das filhas e não consegue apagar os momentos bons que passou ao lado delas em casa. O esquecimento destas passagens poderia tornar a solidão menos dolorosa. Jesustino tenta manter o casamento, mas se lembra da agonia e o remorso por ter se apaixonado pela própria irmã, além da culpa de que sua rejeição pode ter causado a morte dela.

Uma memória coletiva quando se transforma em narrativa, numa versão de história oficial, por exemplo, corre o risco de passar por apagamentos. Diversos fatos, como medo ou sedução fazem com que alguns atores sociais, assim como suas lembranças, não possam ser narrados e assim lembrados de suas histórias e de suas memórias. Um destes mecanismos é o da anistia onde o limite do esquecimento, segundo Ricœur (2007, p. 460), beira à amnésia.

Primeiro, ela põe um fim a graves desordens políticas que afetam a paz civil - guerras civis, episódios revolucionários, mudanças violentas de regimes políticos -, violência que a anistia, presumidamente, interrompe (...) Considerada quanto ao seu conteúdo, ela visa a uma categoria de delitos e crimes cometidos por ambas as partes durante o período de sedição. Nesse sentido, ela opera como um tipo de prescrição seletiva e pontual que deixa fora de seu campo certas categorias de delinquentes. Mas a anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido.

As considerações de Ricoeur (2007) dão conta que o processo de esquecimento pela anistia é muito complexo, onde instituições reforçam os abusos para conseguir o apagamento de certas memórias. Outra questão importante apontada pelo autor é o da história ser comparada a um sepultamento, onde não há um cemitério, e sim um ato prolongado de luto. É esse processo que separa passado e presente, abrindo espaço para uma possibilidade de futuro.

Uma passagem de *O Outro Pé da Sereia* (2006) questiona exatamente esse ponto da anistia, onde os crimes cometidos durante o conflito se apagam e os culpados não são punidos. Os personagens remetem esse episódio de falta de punição à árvore do esquecimento, que retira os papéis de vítimas e culpados.

Não havia em toda a redondeza um exemplar maior de mulambe. A árvore era conhecida, desde há séculos, como “a árvores das voltas”: quem rodasse três vezes em seu redor perdia a memória. Deixaria de saber de onde veio, quem eram os seus antepassados. Tudo para ele se tornaria recente, sem raiz, sem amarras. Quem não tem passado não pode ser responsabilizado. O que se perde em amnésia, ganha-se em amnistia. (COUTO, 2006, p. 276).

O personagem Singério, que ajudava na alfaiataria Jesustino Rodrigues, se intrometeu numa conversa entre o adivinho Lázaro Vivo e o americano Benjamin para dizer que não era exatamente aquela árvore, o mulambe, que apagava as lembranças, mas sim o fato de viverem todos juntos, num mesmo local, as vítimas e os culpados dos crimes. Passaram-se as guerras e os milhares de mortos, muitos crimes foram cometidos, mas todos sem punição. “A árvore do esquecimento está plantada dentro de nós, afirmou Singério” (COUTO, 2006, p. 278), remetendo assim a este ato forçado de anistia.

Neste momento, a discussão sobre memória e esquecimento entra num caminho que deveremos percorrer no subcapítulo seguinte. A partir de então, trilharemos o percurso de analisar na obra *O Outro Pé da Sereia* (2006) como o escritor interpreta os vestígios e os apagamentos deixados pelo colonialismo.

2.3 COLONIALISMO E APAGAMENTOS

Isso não é boa ideia, o passado é coisa mal morta, o melhor é não mexer nele... Zeca Matambira
(COUTO, 2006, p. 130)

O ex-pugilista Zeca Matambira, em sua curta frase, consegue expressar as contradições que o movimento de lembrar remete aos africanos. Um ato de buscar com nostalgia a recordação, mesmo que reinventada, dos costumes e das vidas de seus ancestrais, mas onde não é possível chegar a esse lugar sem passar pelas memórias cruéis do tempo de colonização e até do período de libertação, com as guerras colonial e civil. São destroços que ainda causam dor. Essa nuance entre esses dois passados é representada diferentemente pelos personagens de *O Outro Pé da Sereia* (2006), onde Mía Couto constrói uma narrativa para questionar ambiguidades e recompor apagamentos que uma forma tão violenta de dominação impõe aos dominados.

O movimento literário do qual Mía Couto é contemporâneo ajuda-nos a entender, pela interpretação de certos rastros, as marcas ainda perceptíveis tanto do processo de colonização quanto de descolonização. Esses escritores, além de mostrar o que ainda está lá, ajudam a preencher as lacunas deixadas por anos de apagamentos. Vazios percebidos na linguagem, nas crenças e na memória e que são necessários ser recompostos para vislumbrar um futuro. Mía nos mostra esses elementos em dois momentos da obra: a violência praticada no início da empreitada colonial, relatada nos capítulos que se passam no século 16, e os resquícios lembrados e apagados nas falas de quem vive em Moçambique, como nos aponta os capítulos do início do século 21.

O colonialismo se torna uma das questões mais importantes da obra, assim como o papel da religião na implantação desse sistema de dominação em África. A fé e suas doutrinas são usadas como argumento da imposição europeia do Deus único cristão em detrimento dos vários deuses presentes no imaginário dos povos do continente. A religião, assim como a cultura europeia, tornaria os nativos mais “civilizados” e distantes de uma espécie de animalidade, desde que também aprendessem a língua do homem branco e abandonasse seus costumes. Essas características são bem apresentadas em *O Outro Pé da Sereia* (2006) junto com todas as implicações e contradições que estas imposições causaram.

Para a igreja católica, o colonialismo era uma maneira de angariar fiéis ao mesmo tempo em que garantiria a implantação de impérios. O missionário D. Gonçalo da Silveira, homem que de fato transitou por terras moçambicanas, encarna o papel de levar sua fé e todos os penduricalhos que essa missão lhe cabe, fazendo contraponto ao padre Antunes, que percebe de imediato os problemas de desconhecer a quem se prega a fé cristã e a maneira como são tratados os nativos aos olhos da igreja.

Na ficção, uma nau sai de uma das colônias portuguesas de Goa, na Índia, rumo à África com o objetivo de batizar o imperador de Monomotapa. Como símbolo desta submissão, seria entregue uma imagem de nossa senhora, marcando a chegada do cristianismo à região.

Gonçalo da Silveira prometeu a Lisboa que baptizaria esse imperador negro cujos domínios se estendiam até o Reino de Prestes João. Por fim, África inteira emergiria das trevas e os africanos caminhariam iluminados pela luz cristã (COUTO, 2006, p. 51).

Contudo, a viagem ficcional não está descolada do que de fato se passou com D. Gonçalo, missionário que morreu em terras africanas e cujo corpo nunca foi encontrado. Mia Couto até pensou em sair em missão histórica para buscar os restos mortais, mas desistiu e focou em reconstruir parte deste passado que ainda não foi contado. Assim, embarca junto com seus personagens numa jornada marcada por confrontos de crenças entre missionários e escravos. De um lado, os padres percebem a fragilidade da religiosidade cristã nos europeus, de outro, se deparam com as crenças dos nativos, onde seria impossível apagá-las completamente.

Se nas primeiras tentativas de colonização do solo africano pelos portugueses a doutrinação da população nativa se tornou o foco dos missionários, de volta ao século 21, Mia Couto nos mostra a crioulização de crenças que essas ações do passado causaram ao povo moçambicano. Mesmo quem se “converteu” à fé cristã não consegue ficar descolado das referências às antigas religiões, pelo menos na leitura que o autor faz da realidade. Um dos exemplos emblemáticos nesta costura é o pastor Zero Madzero, marido de Mwadia, que vive nas longínquas terras de Antigamente. Zero entrou na congregação dos “vapostori” – uma igreja que, segundo Mia, foi criada em 1930. Zero escolheu esta religião porque o nome lembrava pastor, a profissão que herdou da família. Ao converter-se cristão, também mudou de costumes, mas algo ainda não estava completo,

já que as divindades africanas “teimavam em lhe povoar a cabeça” (COUTO, 2006, p. 16).

No que se refere à religiosidade tradicional, o Deus não está separado do homem, da sociedade ou mesmo da natureza, segundo Elungu (2014). Enquanto isso, o homem tradicional não crê na morte, se vendo como um imortal na terra e o céu seria um prolongamento da vida terrena, com algumas modificações. Esse contexto é bem diferente das religiões reveladas, ou do livro, onde o céu é distante e acessível somente depois da aniquilação pela morte. Neste processo, os fiéis são resgatados por Deus ao serem avaliados seus comportamentos na terra. Somente por mérito seria capaz de acessar o céu.

Assim, as crenças herdadas pelas religiões cristãs e islâmicas são muito diferentes da mitologia tradicional africana de Deus. Nas crenças cristã e islâmica, o Deus é distinto dos homens e do mundo, inacessível, enquanto na visão tradicional o Deus fica ligado à natureza, permanece na ponte estabelecida entre os espíritos e os vivos. A vida religiosa dos tradicionais não se dá como um diálogo, mas num esforço espiritual para garantir mais vida, mais força. Trata-se de uma descoberta pela palavra, intermediada pelos antepassados. Por último, as religiões reveladas pregam uma visão dividida do universo e do homem. Deus só se compromete com o homem por bondade, nada mais. Essa crença distingue o homem da natureza, o coloca em alteridade e também posição de dominação. “Note-se que essa natureza não só não é o homem como também deve ser inferior e ele” (ELUNGU, 2014, p. 79). Na contramão disto, as religiões africanas tradicionais acreditam na unidade do mundo como algo evidente. Para isso, se apropriam de elementos culturais para reforçar a relação, como os mitos, onde são contados a fonte da vida.

Outra ruptura se dá com a noção do tempo, já que até então o passado era reencenado no presente e o futuro é o passado, é a legitimação da ancestralidade, a manutenção do equilíbrio, das relações com a natureza e com os mortos. Mas com a inserção das religiões reveladas, principalmente às cristãs, encontra-se a promessa de um futuro, de uma expectativa. De uma atitude que deve ser tomada para que se receba algo em troca futuramente. “Neste contexto, o homem sente-se mais como um projecto a realizar do que como uma realidade a confirmar: de certo modo, a própria sociedade desprende-se” (ELUNGU, 2014, p. 83). Com a nova concepção, a existência passa a ser temporal. Quebra-se o tempo cíclico para dar lugar a linearidade, onde existe um ponto de término.

Por mais que Zero Madzero represente contemporaneamente essa tentativa dos colonos portugueses de mudar as crenças do povo colonizado para dominá-lo mais facilmente, é possível perceber que essa imposição cultiva fracassos mesmo em tempos mais recentes. A princípio, por imposição, os nativos tiveram que abandonar os seus deuses em nome do Deus cristão, mas essa passagem não se deu sem resistência e acabaram por ficar em um caminho intermediário entre a nova e as velhas crenças. Podemos perceber essa agonia na fala desesperada de Zero: “*Me salve, Deus! E acrescentou, em célere sussurro: E me acudam os meus deuses, também...*” (COUTO, 2006, p. 17, *grifos do autor*). A fala em tom mais baixo nos remete ao receio de punição por estar acionando elementos das culturas tradicionais, mas que mesmo o medo do castigo, ou do pecado, não o impede em um momento emblemático fazer uso das divindades que realmente confia.

Segundo Mbembe (2013), há uma crença distorcida de que em África há religiosidade em demasia e que as sociedades não conseguem se recompor se não for na esfera religiosa. Assim como todos os outros, os povos africanos também são passíveis de mudança e que se dá no sistema de crenças também.

As mudanças operam-se continuamente no seio das próprias religiões. A origem destas mudanças deve ser identificada na forma como as ideias, os temas e as estruturas centrais de uma religião estão associadas a uma classe, a um contexto, a transformações institucionais, a lutas históricas. (MBEMBE, 2013, p. 25)

Assim, as religiões operam dentro de um tecido social, servindo de legitimação de ideias, de novas formas de poder, de regulamentação de autoridade e também para estabelecer novas solidariedades humanas. Neste contexto, Mbembe (2013) avalia o papel do cristianismo em África, que parte de uma lógica imperial ao tentar englobar numa mesma esfera os conceitos que organizam o mundo e o imaginário de poder, sociedade, justiça, enfim da história. Assim, determinou aos fiéis africanos que passassem a dividir o que seria poder temporal e o poder espiritual.

Ora, em grande parte, o cristianismo é uma modalidade de proclamação “da verdade”, ou seja,

uma determinada forma de construir mental e praticamente as realidades deste mundo e do outro, tornando-se assim um operador histórico. Ou seja, tem a pretensão de produzir ou dominar os locais e os procedimentos através dos quais os grupos e os indivíduos traduzem mentalmente as realidades que apreendem, a forma como “formulam o mundo social” e a forma como estas operações produzem construções práticas. (MBEMBE, 2013, p. 28)

Contudo, cabe analisar que, como alerta o autor, as sociedades indígenas também tiveram a capacidade de subverter instituições religiosas que lhe foram impostas, criando uma terceira via de passagem onde puderam aliar as crenças vindas de fora com as próprias lógicas internas dos grupos. Neste processo, tiveram a possibilidade de conservar o que parecia um benefício da crença cristã, além de contornar as exigências e as perdas.

Mbembe (2013) alerta que as crenças cristãs estão intimamente ligadas aos acontecimentos traumáticos dos indígenas e que as igrejas africanas são consideradas uma etapa do imperialismo mundial e agente de alienação. Essa pode ser uma das leituras que os autóctones fazem da penetração cristã em África, mas não é a única. Há de se avaliar também que a supremacia que o Ocidente acreditava ter ao impor sua religiosidade foi fortemente confrontada. Havia um “novo” mundo do qual os religiosos ocidentais nada sabiam e o contato causou mudanças na maneira de agir com culturas distintas.

O contato com novas terras, novos povos, fez com que intelectuais ocidentais tivessem que pensar sobre este “outro” que estavam conhecendo. Até então, igreja e cientistas se deram o papel de proclamar a verdade sobre o ser humano e sobre a fé. Imbuídos disso, levaram a missão de civilizar a terra, de impor e reconhecer o Ocidente como centro de sentido, de discurso sobre o humano e o divino.

O Deus dos cristãos foi anunciado aos negros numa conjuntura na qual, vencidos, empreendiam procedimentos de recomposição das sequências que lhes permitiram tornar inteligível aquilo que acabara de lhes acontecer. Tentavam integrar essa experiência no âmbito das operações de classificação do tempo, da divisão do universo e dos eventos que decorreriam a partir de então. (MBEMBE, 2013, p. 41).

Neste mesmo sentido, é possível destacar que havia espaço para a penetração islâmico-cristã dentro de sociedades autóctones porque crenças como a do Ser supremo não eram muito concretas e sua atuação era episódica, sendo muito mais intermediada e concretizada pelos ancestrais. Assim, foi possível dilatar essa crença para absorver e elaborar o outro, não havendo simplesmente uma troca, mas uma modificação, uma adaptação dentro de bases que gerariam tais possibilidades. Partir por esta tese, segundo Mbembe (2013), coloca as sociedades indígenas como históricas, ativas e dinâmicas.

Assim, o processo de transição de regimes simbólicos para que se vinculasse ao cristianismo está recheado de impasses, de simulações de submissão a fim de conseguir tregua. Um jogo duplo encenado diariamente para conseguir lidar com a imposição colonial de uma maneira que gerasse o menor impacto possível.

Para muitos indivíduos, simular a submissão constituía uma garantia de protecção e de segurança contra as rusgas nocturnas e os trabalhos forçados nos estaleiros. Pelo menos, assim acreditavam. De qualquer modo, a tarefa de demolição dos deuses locais, que o cristianismo colonial se atribuía, tornava-se ainda mais difícil. De certa maneira, alguns indivíduos compreenderam que a estrutura constritora, inaugurada pela colonização, era irreversível e que, a partir de então, a sobrevivência dos regimes simbólicos ancestrais dependia, em grande parte, da sua capacidade de negociar, ao mais baixo custo, a sua hibernação sob uma adesão aparente aos novos cultos. Aperceberam-se de que, na estrutura de situação que se tornara incontornável pelo *acontecimento colonial*, só os regimes simbólicos afiliados à ordem colonial poderiam garantir, paradoxalmente, a sobrevivência dos códigos indígenas que, apesar disso, estavam destinados a destruir. (MBEMBE, 2013, p. 67).

Conforme Mbembe (2013), o cristianismo na África não poderá se edificar sobre a ruína dos ancestrais já que a conversão não foi integral e nem definitiva, como bem representa Zero Madzero, podendo ser

renegociada. Somente quando adentra na origem dos conflitos, assumindo-os, é que o cristianismo se torna africano, quando os modos indígenas de ler e de se relacionar com a religião pesam sobre o futuro das sociedades e da história. A religião deixa de ser estrangeira.

Ainda nos capítulos que se referem ao século 16, podemos perceber como se deu a imposição do apagamento de crenças e também a resistência em alterar o significado de alguns signos para se adaptar ao novo contexto. Esse processo está nas falas e nos silêncios do escravo Nimi Nsundi, que representa a tentativa de quem foi aprisionado de se adaptar e de manter, mesmo com a imposição de novos códigos, lembranças de sua terra natal. Essa resistência fica clara em momentos como na saída do navio em Goa, quando o padre Antunes deixa a imagem da santa destinada ao imperador de Monomotapa cair no lodo e o escravo a salva. O africano, em vez de lavar a pequena estátua para retirar a lama, faz com que a divindade cristã purifique a água, em um ato de adaptação das antigas convicções com a nova fé que lhe foi determinada.

— *Essa Senhora não escorregou...*

— *Não escorregou?*

— *Ela desceu, só mais nada: desceu por vontade dela.*

— *Como por vontade dela?*

— *Essa Senhora, eu já conheço, na minha terra chamam de kianda.* (COUTO, 2006, p. 52)

Capturado no Reino do Congo e enviado para Lisboa em troca de mercadorias, “Nsundi era um ‘trocado’, uma moeda de carne. O homem custara uma espingarda, cem espoletas, cinquenta balas de chumbo, um barril de pólvora e uma pipa de cachaça” (COUTO, 2006, p. 53). Além de ter sido arrancado de sua terra, também foi retirado de sua cultura e de sua língua, como podemos perceber neste desabafo: “*A minha língua é o português, nunca mais terei outra*” (COUTO, 2006, p. 61).

Mignolo (2003) faz um importante alerta para entendermos o período colonial e o que essas passagens na obra de Mía Couto representam simbolicamente dentro deste passado imaginário, mas carregado de signos ainda emblemáticos para a população moçambicana. Conforme o pensador, a noção de cultura foi importante para a imposição do discurso colonial onde as pessoas eram divididas etnicamente, baseando-se em cor de pele e lugar geográfico, assim como em línguas faladas e sistemas de crenças

(religião). Essa estratificação de culturas possibilitou a inferiorização de conhecimentos e povos.

As contradições que aparecem nos capítulos que se passam no século 16 afetam tanto o escravo Nimi Nsundi quanto o padre Manuel Antunes, que questiona o seu papel como missionário em África. Sua fé é contestada ao perceber que a sua religião defende o aprisionamento de negros inocentes e apoia o comportamento de brancos cegos pela busca de riquezas. Para expressar a contradição, o jovem padre diz estar mudando de raça ao tomar contato com uma realidade que até então era alheia a ele. Desde que saíra de Goa, era um branco, filho de portugueses, que estava a se tornar um negro. As mãos começaram a ficar escura, depois foi a pele e sentia os cabelos encresparem. Não tinha mais dúvida que estava a ser converter em um negro, como os negros tinham se convertido em cristãos.

O choque do missionário se aguçou ao perceber que o inferno pregado pela cristandade ardia nos navios carregados de escravos e punindo pessoas inocentes enquanto lá fora os pecadores guiavam as embarcações para lugares longínquos. “*Deus não desce lá em baixo. Lá em baixo, onde? Lá em baixo, onde dormimos nós, os escravos*”. (COUTO, 2006, p.56). A mudança de Padre Antunes fica mais intensa a cada descoberta que faz sobre a realidade dos escravizados.

A fome e a violência levam os negros presos no porão a tomarem atitudes desesperadas, aumentando o sentimento de culpa e aversão do missionário Antunes com o que estava acontecendo. A realidade se torna cada vez mais perversa, principalmente ao perceber a frieza com que as outras pessoas, como D. Gonçalo da Silveira e o médico Fernandes, lidam com a situação.

— Os desgraçados se envenenaram.

— Rituais pagãos?, perguntou Silveira.

— Há quem lhes chame assim. Eu chamo simplesmente de fome.

Que uns ali sucumbiam por não comer e os outros morriam do que comiam. Na noite anterior, alguns escravos tinham assaltado a cabina do piloto e roubado mapas.

— Roubaram mapas. E para quê?

Fernandes apontou para a barriga. Os escravos tinham comido os mapas. Amolecera as cartas em água e devoraram-nas. O que eles não sabiam era que as

tintas eram venenosas. O médico ironizou, em provocação:

— Se ainda tivessem comido a Europa...Mas os tipos foram logo comer África. Esse é o continente mais venenoso. (COUTO, 2006, p. 156/157).

Antunes se torna, ao decorrer da narrativa, o contraponto ao sistema que está sendo apresentado. Parece, em certos momentos, a voz do autor podendo intervir e mostrar aos leitores o que pretende questionar com esses detalhes. O padre e Nimi Nsundi, ao estabelecerem uma amizade no decorrer da viagem, passam por um processo de libertação. O primeiro abre-se ao novo mundo que lhe é apresentado e interage com ele, não querendo dominá-lo, mas sim fazer parte dele. Já o segundo caminha em direção a recuperar o que lhe foi roubado, a humanidade que tentam lhe tirar, mesmo que para isso tenha que abandonar a própria vida.

Entre as principais constatações que Antunes faz durante a narrativa é a impossibilidade de evangelizar povos sobre os quais nada sabe e em lugares tão distantes e diversos. “Estamos descobrindo terras que nunca conheceremos, estamos mandando em gente que nunca governaremos” (COUTO, 2006, p. 160). E continua:

—Sabe,D. Gonçalo,o que levamos no porão das naus?

—Sei, são mercadorias.

—Nada disso, D.Gonçalo. Nós carregamos é o Diabo.

—Credo, padre Antunes.Tenha tento nas palavras.

—É isso mesmo. É assim que fazemos nas conquistas: primeiro, segue o Diabo; só mais tarde é que enviamos Deus. (COUTO, 2006, p. 161).

Em oposição a Antunes, D. Gonçalo da Silveira era firme na tentativa de tornar a alma dos escravos brancas, queria civilizá-los, torná-los menos selvagem. Um dos aspectos que mais o incomodava era o riso, a felicidade. Para ele, faltava algo para os negros temerem, para moderar a alegria. “A gargalhada é mulher, o riso é masculino. A primeira é própria dos bichos, a segunda é humana. Havia que humanizar os escravos” (COUTO, 2006, p.201). A pele negra impedia o padre enxergar uma alma, que tanto queria que fosse branca.

Não era só aversão aos negros que D. Gonçalo tinha, trazia em si uma má impressão de África construída ao longo dos anos por vários

discursos. O mais importante, sem dúvida, tinha sido as falas do pai, que participou de uma expedição em 1513 e voltou contando histórias terríveis, fazendo com que o mais jovem dos filhos pintasse monstros e assombrações para representar as pessoas encontradas durante a jornada. Mas essa construção deturpada de como eram a África e os africanos pode ser explicada por Bhabha (2005), já que o objetivo do discurso colonial é mostrar os colonizados como degenerados a partir de sua origem racial e assim justificar a conquista.

Essa construção se dá por mecanismos como estereótipos, onde são criadas falsas representações da realidade. A pele se torna uma das chaves para a construção da diferença cultural, embasando uma série de discursos políticos e históricos. Para o estabelecimento dessa falsa realidade é necessário todo um aparato do país dominante para que produza um sentido, como os saberes científicos, legal-administrativo e eugênico.

O ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes "oficiais" e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista. (BHABHA, 2005, p. 125).

Essas histórias contadas sobre os negros e o continente africano são exemplificadas na obra de Mia Couto nas falas do médico Fernandes, homem que teve contato tanto com as terras do império português em Goa quanto em África. Trazia a resposta crua para tanta desgraça: “Quando se inventam assim maldades sobre um povo, é para abençoar as maldades que se vão praticar com ele” (COUTO, 2006, p. 252). De fato, Fernandes tinha razão. Os nativos eram representados como animais que deveriam ser domesticados e civilizados. O trabalho forçado seria o canal para torná-los mais próximos do ideal de vida dos europeus e da fé cristã.

Para Sartre (1968), o sistema colonial não produz apenas o colonizado, mas também o colonizador e seu discurso a fim de gerar riquezas. Nesta relação, cabe ao colonizador garantir os lucros para o país dominante, enquanto ao colonizado resta a dor, o trabalho forçado e a

desumanização. Neste processo, o racismo impera como determinante para estabelecer privilégios de humanidade para algumas pessoas, com liberdade e direito, e como argumento para justificar a miséria e a fome de outras. O pensador usa o termo desumanização para definir o processo de escravização, onde é retirada a condição humana pela exploração, autorizando outros a lhe explorarem ainda mais. “Nada será poupado para liquidar-lhes as tradições, substituir-lhes as línguas pela nossa, para destruir-lhes a cultura sem dar-lhes a nossa” (SARTRE, 1968, p. 144).

O processo de imposição de uma cultura não se dá sem resistência, não sendo possível apagar totalmente uma língua, uma cultura e um conjunto de crenças sem resquícios, ou pelo menos um imaginário. Neste sentido, também não se apaga a humanidade do colonizado. Ao estabelecer o escravo como um desumanizado pelo trabalho forçado, ignora-se todas as estratégias de confronto com o sistema colonial, os mecanismos que foram criados para proteger as pessoas e para subverter a ordem estabelecida.

Se não podemos dizer que há uma desumanização, é possível concluir que há uma tentativa dos colonizadores de não verem os colonizados como pessoas. Um destes mecanismos, apontados também por Mia Couto em *O Outro Pé da Sereia* (2006), é denominar os nativos com nomes que os inferiorizem, como “cafres”, seres infíeis – não que não tivessem outra fé, mas sim porque os portugueses acreditavam não terem nenhuma. Essa tentativa de apagamento das crenças pode ser encontrada numa carta que Nimi Nsundi deixa para Dia Kumari, uma indiana que encontra no navio e com a qual estabelecem uma relação de análises sobre a sua condição e de seu povo:

A verdade é esta: os meus deuses não me pedem nenhuma religião. Pedem que eu esteja com eles. E depois de morrer que seja um deles. Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não vêem. O coração dos portugueses está cego. A nossa luz, a luz dos negros, é, para eles, um lugar escuro. Por isso, eles têm medo. Têm medo que a nossa alma seja um vento, e que espalhemos cores da terra e cheiros do pecado. É essa a razão por que D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer a minha alma. Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não conseguem enxergar. (COUTO, 2006, p. 113, grifos do autor).

Percebemos o uso do termo *cafre* não apenas por quem gostaria de intimidar e menosprezar os nativos, mas sim por até quem parecia mais empático, como o padre Antunes. Com sua fala, parecia normalizar o modo de se referir, como se fosse o único jeito de assim tratá-los.

— *Vai ver, D. Gonçalo, que, uma vez em terras do Monomotapa, descobriremos que os cafres não são nada disso, não são esses monstros que aqui nos falam...*

— *Deus o escute.*

— *Eu acho, com todo o respeito, que ele serão ainda piores.*

— *Como piores, padre Antunes?*

— *Vai ver que eles são iguais aos brancos.* (COUTO, 2006, p. 254).

Não é apresentada na obra apenas a relação conflituosa entre nativos e europeus, mas também entre diferentes colonizados como africano Nsundi e a indiana Dia. Mas, neste último caso, o embate se dá em outro campo simbólico, de tentar se libertar das amarras que lhe foram impostas e buscar outro lugar, já que não é possível mais recuperar o que foi tirado, mas seria insuportável manter aquela situação de escravidão. Ao mesmo tempo em que ela o questiona sobre ter abandonado costumes nativos e ter se submetido aos brancos, ele aponta o quanto isso é emblemático e também necessário para que pudesse sobreviver ao que estava acontecendo.

Um dos pontos que aparece nesta passagem é a categorização de pessoa branca, já que para Dia, os europeus eram brancos e para Nimi e seus irmãos africanos uma mulher indiana poderia ser considerada branca. Nesta construção, Mia Couto põe em xeque algumas posturas identitárias de padronizar quem seria branco ou negro quando esses limites não são estabelecidos de maneira tão concreta e depende de quem está discursando sobre isso. Mesmo depois da conversa com Nimi, Dia continua reticente em relação aos estrangeiros, recordando que foram eles, ao impor a língua portuguesa, que tentaram apagar sua língua natal e sua cultura. “*Esses seus amigos queimaram os nossos livros, eles queriam queimar era a nossa língua*” (COUTO, 2006, p. 112, *grifos do autor*).

O lamento de Dia, ao ter que deixar de lado a sua própria cultura, encontra embasamento nas análises de Homi Bhabha (2005). O autor aponta que os sistemas culturais são construídos num contraditório espaço

de enunciação entre o Eu e o Outro. Contudo, mesmo sendo insustentável, alguns povos tentam impor suas culturas como hierarquicamente superiores ou mais puras. O que entra em jogo, neste momento, é a possibilidade de fala, de criação de discursos entre todas as culturas envolvidas nesta relação. Quando uma se impõe, as outras acabam apagadas, desmerecidas e caladas por imposição. Para estabelecer essas hierarquias, diversas instituições de conhecimento são acionadas, como a ciência. Neste processo, primeiro são estabelecidas as diferenças culturais para depois determinar a superioridade ocidental, deixando quem não fizer parte deste grupo impossibilitado de criar as próprias significações e a história.

Dia Kumari destaca o quanto a fala é importante e a imposição de abandonar o idioma natal é uma maneira de não existir. É um misto de melancolia e ódio que impera na personagem ao negar a sua maneira de dizer o mundo, adquirindo o código do estrangeiro. Como aponta Fanon (2008), o negro é despojado de suas qualidades, de sua dignidade com o banimento das línguas locais e a imposição de um novo código. Com isso, o nativo vindo das colônias se posiciona no mundo pela língua do estrangeiro, do colonizador. “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34).

Dentro deste cenário, é ignorado o fato de que não há uma simples substituição do que era para ser o que se quer que seja. É como se surgisse uma terceira pessoa na relação, já que o nativo nesse processo nunca se torna o branco. Continuará sendo o outro dos brancos e o outro dos demais nativos. Fanon (2008) também aborda essa questão ao explicar sobre os assimilados, que tentam se aproximar, com precisão, da língua dos estrangeiros e a se comportar como eles. Contudo, não serão brancos e nem tratados como tais, sendo apenas os assimilados.

Os assimilados eram os nativos que tinham maior contato com os estrangeiros e ensaiavam ser como eles, contudo nunca igualmente, mas somente um desejo de ser. Isso se torna evidente em *O Outro Pé da Sereia* (2006) quando dona Constança, mãe de Mwadia, lembra dos conselhos da família para se casar com um funcionário das estradas de ferro para que aos fins de semana pudesse passear pela praça tal qual faziam os brancos. Já o padrasto de Mwadia, Jesustino Rodrigues, proibia a família de andar sem sapatos e dizia: “*Não somos pretos, não andamos de pés descalços*” (COUTO, 2006, p. 126), inferiorizando o modo de vida dos negros e se aproximando do ideal de convivência dos brancos.

Mas toda a relação que perpassa a escravização de negros em Moçambique é complexa e ambígua, como tenta explicar o Barbeiro de Vila Longe, já que não foram apenas os portugueses que escravizaram. Os também capturavam e vendiam os próprios conterrâneos. Nas palavras de Arcanjo Mistura, eram os vangunis, vindos do Sul, que faziam tal prática. Esse contraponto é representado pelo personagem Xiluno, vindo de uma família proprietária de escravos, que capturava e vendia homens aos europeus. O pai o havia enviado para Goa como servo para puni-lo por desobediência e prepará-lo para herdar o negócio: “No processo de ser escravo ele aprenderia a escravizar os outros” (COUTO, 2006, p. 258).

Essa passagem se entrelaça com a fala do curandeiro Lázaro Vivo dedicada a Benjamin, que quer saber mais sobre seus antepassados africanos: “Se um familiar seu saiu daqui Benjamin, não foram só os outros que o levaram. Quem fez esse crime com os seus antepassados foram os nossos antepassados” (COUTO, 2006, p. 277). Jesustino Rodrigues, o alfaiate goês, também traz em sua história o sangue da escravidão. Era um descendente de prazeiros, que comercializavam escravos, mas ele não considerava justo pagar por erros passados da família.

Mesmo depois da descolonização, a obra *O Outro Pé da Sereia* (2006) nos mostra que outros colonos foram deixados no lugar. Não eram mais os portugueses, os estrangeiros que exploravam, mas nativos que emergiram e se tornaram a nova elite social do país. Um destes exemplos é do empresário Causarino Malunga, alguém que quer se dar bem sobre qualquer pretexto. Ele tenta vender uma imagem de Moçambique exótica para que consiga, com isso, ganhar dinheiro. Assuntos como escravização são distorcidos para que haja um relato sofredor para ser vendido para as ONGs internacionais. Contudo, o discurso do empresário é rebatido pelo sensato Barbeiro de Vila Longe: “Você quer-nos apresentar como criaturas exóticas, vivendo de crenças e tradições. Não era essa a imagem que os colonos faziam de nós?” (COUTO, 2006, p. 290). No entanto, os argumentos não surtiam efeito na consciência de Causarino, que se considerava com inteligência acima dos demais. “*Penso em mim, sendo eu tão bom, como é que não sou estrangeiro?*” (COUTO, 2006, p. 148).

Dentre o legado que o colonialismo deixou em Moçambique está o racismo, ainda presente e marcado nas obras de Mía Couto. Para Appiah (1997), o racismo é a discriminação de uma raça perante outra com uso de distinções morais ou físicas. Essas diferenças apontam pessoas de determinada raça como mais honestas, corajosas e inteligentes e, por isso,

merecem tratamento diferenciado. Já quem pertence à outra raça, onde os discursos oficiais, como a ciência, estipulam que são menos desenvolvidos, impossibilitados de atividades intelectuais mais complexas ou relegados à inferiorização, resta amargar a dor da desigualdade e de negar suas características, como exemplificado abaixo:

Zeca Matambira, nessa noite, cumpriu o ritual: mãos e cabelo, reza e pente. Antes de adormecer fez as orações. Em seguida, penteou-se. Depois, ficou contemplando o pente na concha das mãos. Era uma cerimônia que repetia religiosamente desde a infância. Era no pente, como num espelho, que ele contemplava a sua raça. Tempos sem fim, estudava cada fio de cabelo que ficava prisioneiro nos dentes do pente. Tocava neles para os sentir crespos, enroscados como gavinhas de trepadeira. Aqueles friozinhos, tão singelos, o empurravam para a certeza: ele era um preto, tão irreversivelmente negro como todos os de Vila Longe. Depois, limpava o pente como se a si mesmo se lavasse. Como se o cabelo fosse uma sujidade na alma, a irrefutável prova de um crime sem perfeição (COUTO, 2006, p. 213).

A construção de racismo se apresenta em outros episódios também com Matambira ao perceber, como lutador de boxe, que só conseguiria bater em negros, em homens da mesma raça. Jamais golpearia lutadores de raças consideradas superiores, inclusive mulatos. “A sua cabeça tinha sido ensinada a não se defender de um branco” (COUTO, 2006, p. 219).

Como aponta Ferro (2004), o racismo é uma das principais faces do colonialismo praticado a ultramar, ajudando a manter o domínio mesmo com as independências, baseado numa nova forma de exploração: o colonialismo sem colonos. Dois tipos de racismo se estabeleceram: um apóia e aplica a teoria evolucionista no processo civilizatório em que algumas raças são evoluídas e avaliam o desenvolvimento das outras inferiores e outro aponta que a genealogia de algumas raças é diferente e não deve ser misturada. Esse sistema pode atingir tal ponto de agressão que se cria a crença de que alguns grupos nunca conseguirão progredir e, por isso, devem morrer.

Para romper com o estigma, Fanon (2008) aponta mecanismos para a libertação dos negros que sofrem de neuroses por causa da inferiorização. O

primeiro passo é o entendimento desse complexo e a libertação do desejo de ser branco. A sociedade que mantém arraigada o sistema discriminatório precisa ser mudada para que não mantenha mais a imposição de branquear ou de fazer desaparecer qualquer pessoa que seja diferente.

Ao analisarmos a obra *O Outro Pé da Sereia* (2006), percebemos as pistas deixadas por Mia Couto de que mesmo depois do processo de descolonização ainda permanece no imaginário a pretensa superioridade da pele branca. Quando Mwadia leva a imagem da santa à Vila Longe, um episódio demonstra esse temor em relação à pequena estátua fazendo com que a personagem abra um guarda-sol não para proteger a si mesma e nem o velho jumento Mboló, que a acompanhava na viagem, mas sim a santa cristã. “*Não quero que adoça, Santinha, com essa pele tão branca...*” (COUTO, 2006, p. 66, *grifos do autor*). Como se o sol de África não pudesse tocar a pele sensível e esbranquiçada de uma construção europeia.

Um dos aspectos importantes tratados por Mia Couto é a intervenção de estrangeiros após a descolonização de Moçambique. Assim como em *O Último Voo do Flamingo*, ele retoma a discussão sobre a atuação de agências internacionais, como o ambíguo papel da Organização das Nações Unidas (ONU). Agora o que está em análise é o trabalho das Organizações Não-Governamentais (ONGs) que se instalaram na região, principalmente na década de 1990. No caso da ONU, a instituição tinha o discurso de amenizar os impactos da guerra civil, mas na prática tinha poderes que eram até maiores que o do governo.

Em *O Outro Pé da Sereia* (2006) é mostrada a polêmica atuação das ONGs quando empresários locais se aproveitam de recursos que deveriam ir para a população e também a má fé das próprias agências ao praticar corrupção. Segundo Secco (2013), Moçambique se consolidou como um país de terceiro mundo, dependente dos recursos internacionais, principalmente do Fundo Monetário Internacional (FMI), que tornou cada vez mais um país pobre e na periferia da economia. Como aponta Rothwell (2013), a própria atuação da ONU foi emblemática na soberania recém-implantada em Moçambique. Essas organizações estrangeiras queriam implantar uma agenda ocidental que nada se preocupava com o desenvolvimento sustentado do país.

Mia Couto demonstra as contradições das agências para criação de uma agenda para Moçambique e para o povo, destacando o caráter neocolonial das iniciativas. O escritor destaca que o país falhou no período pós-independência por não romper com o ciclo de injustiça social e muito

menos de intervenção estrangeira. Rothwell (2013) afirma ainda que a interferência internacional modificou o comportamento das pessoas, tornando-as mais dependentes de ajuda e afastou a possibilidade do povo moçambicano tomar a responsabilidade sobre as suas vidas e sobre a nação.

A discussão sobre pós-colonialismo fica suspensa por enquanto para que possamos adentrar no capítulo seguinte na análise da obra *A Confissão da Leoa* (2012). Nesta fase, apoiaremos a pesquisa muito mais na discussão de cultura e tradição para decifrar a simbologia composta nas transformações de Mariamar e nos leões que assolam Kulumani.

3. FRONTEIRAS ENTRE O HUMANO E O ANIMAL

Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.

Provérbio africano (COUTO, 2012, p. 9).

A obra *A Confissão da Leoa* (2012) não é um livro somente sobre leões, muito menos somente sobre humanos. Trata-se de um lugar em que a fronteira entre humanidade e animalidade está se espaçando e não é mais possível estabelecer limites precisos. Um trânsito em que se busca o animal para ser mais humano e onde o humano cria a própria selva para ser o predador. Duas figuras em vezes antagônicas se desconstroem na narrativa coutiana para encenar um novo lugar: um espaço de apropriação de conhecimentos e de convicções que se alteram ao longo do tempo, podendo causar rupturas, mas também e crescimento.

Mia Couto adentrou neste mundo ditado por leões homens e por leões animais em uma de suas viagens como biólogo pelo interior de Moçambique, quando 26 pessoas foram mortas por ataques em menos de quatro meses. Ele buscava resposta sobre a ameaça que ganhava força, mas a experiência trouxe à tona a verdade de que ainda existiam territórios que não eram governados por homens. Camponeses do interior do país sabiam que a linha divisória entre humanos e animais era muito fluída, que os leões poderiam ser homens e que as identidades se alternavam.

Este episódio arrisca consolidar uma percepção exótica dos africanos. Parece confirmar a ideia de que os outros continentes têm sabedorias e a África apenas tem crenças. Mas nós, que nos fundamos no conhecimento científico, não imaginamos o quanto a ciência ainda desconhece sobre quem somos. O que se deve concluir daqui é que, mesmo neste outro universo mais moderno, a fronteira entre animal e humano tem que ser redesenhada. Porque essa fronteira passa bem por dentro de nós. É por isso que precisamos de novas fábulas para nos reconciliarmos com quem vive conosco dentro de nós. (COUTO, 2012, p. 203).

Contudo, a obra não trata de uma representação do que foi vivenciado por que Mia Couto em campo, mas de uma discussão ficcional sobre culpa, sobre como delegar aos animais a responsabilidade pelas tragédias humanas e aos humanos as suas tragédias animais, em um mundo “invisível, onde a espingarda e a bala perdem toda a eficácia” (COUTO, 2012, p.8). Trata-se de um lugar em que os caçadores precisariam entender que os mistérios a serem enfrentados e que as feras a rodear as aldeias eram consequências de conflitos sociais mais profundos. Essas fronteiras passam não apenas por um sistema de crenças, mas também por todo um modo de pensar, de se relacionar com as outras pessoas.

Há um impacto social ao aceitar que os animais podem ter alma e que compartilhariam conosco elementos de sagrado e profano. Para entendermos estas sutilezas, temos que abrir mão de certos limites que nos aprisionam, de certezas que estão cristalizadas dentro de nós. Como bem diz Mia Couto (2013, p. 214): “Precisamos questionar criticamente um mundo que dizem ser nosso, mas que não nos pertence”.

Do mesmo modo, o nosso pensamento deve seguir na linha de superar limites, de estar neste lugar do impossível, assim como os sonhos. Se percorrermos a direção contrária, corremos o risco de nos guardarmos em nós mesmos, de não sermos mais células capazes de fazer trocas com estes outros que estão ao nosso redor. Se nos encerramos em nós ficamos incapazes de perceber os outros como companheiros, como amigos e separamo-nos, classificando-os como ameaças.

Temos medo dos que pensam diferente e mais medo ainda daqueles que, são tão diferentes, que achamos que não pensam. Vivemos em estado de guerra com a alteridade que mora dentro e fora de nós (COUTO, 2013, p. 196).

Para fazer a narrativa de *A Confissão da Leoa* (2012), Mia Couto opta por colocar dois personagens que se unem por um amor do passado para contar suas versões sobre os mundos que vivem. De um lado, os relatos do caçador e de sua angústia ao fazer a última caçada. De outro, Mariamar, numa eterna espera por alguém que pensa que nunca virá e em um sentimento devastador entre encarar e fugir da realidade. São dois pontos de vista e que em alguns momentos parecem contar fatos bem próximos, mas sem nunca se encontrar. Essa conjectura se dá somente no

final da narrativa, onde não é mais necessário escrever ou contar, onde as palavras findam para um novo começo.

Para Coser (2007), uma narrativa é importante porque imprime sinceridade ao relato, principalmente se for um diário íntimo. Trata-se de um “eu” falando diretamente para quem lê, criando uma relação entre o narrador e o leitor. “O texto se apresenta como o registro da verdade do autor, relato verídico, uma confissão sincera de experiências e sentimentos...” (COSER, 2007, p. 326).

O recurso da escrita em formato de diários já foi utilizado em outras passagens de Couto pelos romances. Em *Terra Sonâmbula* (2007), o pequeno Muidinga encontra os cadernos de Kindzu e as narrativas em tempos diferentes se tocam num entrelaçamento imaginário, quase como uma dança protagonizada por palavras. Já em *A Confissão da Leoa* (2012) não é evidente este contato, mas o ensaio dele, a expectativa de que estes corpos e estas vidas se choquem em algum momento e que se contem, se narrem e se amarrem nas próprias palavras. É um desejo latente, um flerte poético, uma agonia da conquista pelo relato, que encerra justamente com a união destas duas visões.

Mariammar encontra na escrita uma maneira de se transformar e ao mesmo tempo de se esconder. Pelas palavras, ela consegue explicar o que sente e omitir de si mesma os impactos de tantas dores, de tantos sofrimentos. Em forma de diário une sua vida com a de outras pessoas, dando-lhes dignidade e voz, mesmo que sussurradas. Num outro canto, com outros sofrimentos, mas com a mesma solidão está Arcanjo Baleiro, um caçador que pretender fazer sua última viagem e morrer junto aos leões. Nestes derradeiros dias, mergulham no vazio de suas histórias e nas transformações que essa jornada é capaz de fazer.

Essa é uma das obras de Mia Couto que pouco se relata sobre o período colonial, diferentemente de *O Outro Pé da Sereia* (2006), que praticamente tem como eixo questões sobre o período colonial e pós-colonial. Os rastros da guerra civil são os que mais parecem brotar da terra e da memória das pessoas. Contudo, não é a destruição e o despedaçamento que se sobressaem, como em *Terra Sonâmbula* (2007), mas a desarrumação nas crenças, no valor dado à humanidade, fazendo inverter os papéis: transformando pessoas em leões e leões em humanos.

3.1 O REFLEXO DE UMA LEOA

A família de Mariamar é representante dos fatos históricos ocorridos em Moçambique, principalmente durante a colonização. Formado por mudanças culturais e sociais, pela pluralidade de costumes, o país não está acostumado a ser o mesmo, se é que um dia foi o mesmo de algo. Nestas condições e contradições, os lugares tentam reencenar seus costumes, suas vidas de antes de tudo começar. Sem saber exatamente onde é esse começo, endurecem as palavras, as regras e explicam as dores destas imposições pelas vontades dos ancestrais.

Mia Couto questiona nesta obra a impossibilidade de justificar com as tradições as determinações de um tempo que não pode mais ser entendido apenas pelas vontades e crenças nos antigos. É necessário reinventar histórias, lidar com feridas abertas e buscar um destino, mesmo que incerto, mas ciente de que há ainda problemas a serem resolvidos. Salta a necessidade de que é preciso tocar em assuntos tão sensíveis que não devem mais descansar sob a sombra, que devem ser trazidos ao sol, à luz para que todos possam ver e se chocar com a miséria que parte da população, como as mulheres, está relegada. Mariamar, Hanifa, Naftalinda e Tandi representam as pessoas à margem da história, apagadas dia após dia por regras que não escolheram obedecer.

Tanto Hanifa Assulua quanto sua filha Mariamar são excluídas de um sistema de ritos que impera na Vila Kulumani. Muitos costumes as deixam mais afastadas pelo fato de serem filha e neta de assimilados, de morarem em uma construção de cimento, com telhado de zinco e divisões entre quartos, salas e cozinhas enquanto os outros ficam em palhotas de barro. Mas, ao serem mulheres, são obrigadas a compartilhar de certos costumes, de cumprir determinados papéis. Nem a decoração, os tapetes e as cortinas cobertos de poeiras as salvam do isolamento do mundo.

Mãe e filha não passaram por rituais de iniciação a pedido dos padres nas missões e foram punidas com a exclusão, com o encarceramento na solidão. São estes rituais responsáveis pela transmissão dos valores culturais, como conta o missionário Magiorino⁷ (1973). Neles, a menina

⁷ O padre Magiorino e Stanchina fizeram parte do encontro que resultou no livro *A Mulher Banta*, evento que contou com a presença, além de missionários, de religiosas e outras pessoas envolvidas com comunidades bantu. A fala de alguns destas pessoas se tornou capítulos independentes na obra.

aprende a importância do matrimônio e também como a cuidar de tudo (da casa, dos filhos), a compor a base para a manutenção da cultura local.

Como aponta o missionário, a fase mais importante na vida de uma jovem é o casamento, que se dá normalmente na infância ou começo da adolescência⁸. Estas uniões eram combinadas entre mães e tias, que resultavam não em um ato de afetividade, mas um laço entre famílias. Assim, casar-se e ter filhos era uma obrigação moral tanto para uma menina quanto para um menino e não querer isso era considerado ruim, quase como uma doença. “O matrimônio parece assim um dever social, um factor de sobrevivência individual e colectiva, e como um sinal de um equilíbrio social e moral” (MAGIORINO, 1973, p. 130).

Apesar dos rituais de iniciação serem importantes, há quem defenda que devem ser alterados ao longo do tempo, adaptando-se às realidades distintas. O padre Stanchina (1973) salienta a importância de uma mudança cultural, inevitável na confluência de vários povos. Dentro deste processo, as mulheres também estariam mudando seus costumes, aprendendo a defender seus valores e a gozar de maior liberdade. Essa estimativa era dos anos de 1970, na esteira da libertação política de Moçambique, onde havia esperança de modificações sociais profundas. Passadas as décadas, muito do que se esperava para garantir maior autonomia às mulheres dentro de suas comunidades não aconteceu. O missionário acreditava que elas seriam guardiãs das tradições, não cabendo ser dignificadas apenas como mães.

Stanchina (1973) lamentou a prática dos padres que até então impediam as garotas de passarem pela iniciação, pois acreditavam que isso se opunha aos valores cristãos. Essa determinação fez com que muitas meninas abandonassem as escolas ou não fossem preparadas para a vida no clã, sentindo-se estrangeiras em sua própria casa. Segundo ele, é possível aliar a fé com os ritos de passagem, valorizando o conhecimento das mulheres bantas e das tradições. Para isso, escolas necessitariam se adaptar à realidade, não supervalorizando práticas estrangeiras e ressaltando o que importa para a mulher moçambicana no dia a dia.

Devia-se evitar, em relação à mulher, que os programas apresentassem o mesmo ideal da mulher europeia também para a africana. Em tudo ela poderá

⁸ Na época, no começo dos anos de 1970, era comum o casamento entre crianças e adolescentes. Atualmente, o casamento infantil tem sido discutido e combatido em campanhas em Moçambique.

evoluir, mas evite-se que possa alienar-se, seguindo um falso ideal, que reduziria a mulher banta a um papel inferior ao que tinha no seu meio. (STANCHINA, 1973, p. 170).

O padre alerta que deveria ser enfatizada a realidade local, como a superação do trabalho pesado, a insegurança financeira e a solidão vivenciadas pelas mulheres em detrimento dos conhecimentos trazidos de países estrangeiros. Os homens, normalmente, deixavam suas casas para trabalhar em empresas ou em cidades grandes enquanto as esposas ficavam sozinhas com os filhos e as incertezas, cabendo somente a elas cultivar a machamba e arcar com os custos do sustento dos pequenos, comprando roupas e remédios. Para conseguir dinheiro, a única alternativa para as moçambicanas era vender o que produziam já que o marido ficava fora por longos períodos sem mandar ajuda.

Só quem conhece o coração da mulher africana pode compreender o drama das mulheres que tinham de vender o arroz à firma monopolizadora, recebendo pouco dinheiro, destinado a desaparecer em breve nas lojas, deixando-a insegura: ou a aflição daquelas que por terem de dedicar-se à cultura do algodão deviam descuidar da machamba da alimentação... (STANCHINA, 1973, p. 171)

Mucavele (2015) explica que ainda hoje as mulheres são responsáveis pela maior parte do comércio informal em Moçambique. Essa economia não oficial também é a maior prática no país, um fato que não recebe a devida análise e importância dentro dos projetos políticos. Dados apresentados também por Haraway (2009) a partir de um levantamento da *Agency for International Development* apontam que cerca de 90% das reservas rurais de alimentos produzidas em África vem do trabalho das mulheres na década de 1980.

As práticas e os pesares descritos por Stanchina (1973) não eram diferentes em Kulumani, construída como um lugar ausente de vida, sem pessoas que pudessem usufruir de felicidade e onde até os visitantes eram raros. O que incomodava a personagem era como as coisas aconteciam, como certas regras eram passadas e obedecidas sem que algo mudasse. Era como ficar refém em sua própria casa, atada a convenções que não escolheu

seguir, sonhando com o dia em que tudo acabaria, mesmo que este encerrar significasse morrer. É neste limiar entre morte e vida que a narrativa nos faz pensar sobre o que compõe os costumes e não os permite interagir com outros lugares, experiências e relatos.

Mariammar cresce com uma aversão à aldeia, como se a prendesse e a fizesse se conformar com a vida que não escolheu viver. Contudo, quem a impossibilita de partir é o pai Genito Mpepe, que tinha suas decisões referendadas pela comunidade. O ápice deste sentimento de amargura se dá com a morte da irmã, Silência, atacada por leões. O nome da jovem nos remete para algo costumeiro na escrita de Mia Couto, a composição de um personagem a partir de como lhe é nominado. Silência parece, nos relatos da irmã, um extenso calar-se, uma falta de ruído para não ser notada e assim escapar da dor. Para Maria Rita Kehl (2004), o silêncio é o último recurso de um corpo que está sendo torturado.

O falar sobre o abuso por qual passou Silência e depois Mariamar ganharia patamar de veracidade. Seria assumir que algo de fato aconteceu, já que as palavras têm o poder de materializar o ato. Quando Hanifa pergunta a Mariamar se era verdade os rumores sobre ela e Genito, a filha não consegue falar. Apenas baixa a cabeça e fita o chão sem pronunciar nada. Kehl (2004) explica que o silenciamento é a escolha de quem não pode mais escolher e calar seria o único subterfúgio para encarar a dor.

Essa ausência de fala é explicada também por Braga e Silva (2007) como uma possibilidade psicanalítica. Quando essa voz se torna um falo, também vira um objeto de poder e um perigo aos homens. Por isso, aparece como algo a ser combatido, cabendo então a mulher escolher se tem o falo (constituído na fala) ou se tem o prazer na relação com o homem. Assim, a maneira de manter uma relação sem conflitos é calando, se apagando.

O silenciar é bastante comum nas obras de Mia Couto, como se o expressar da insatisfação ou mesmo da alegria fosse uma afronta, quebraria a norma, a estabilidade das coisas. É nesse ponto que a tradição é confrontada na obra, nesta homogeneidade ficcional, numa harmonia falseada, na maquiagem para os atropelos da vida, os massacres das lembranças. Quando as crenças nos ancestrais entram em cena para justificar o injustificável perde a validade, deixa escapar a transcendência que torna o grupo melhor.

Percebemos o quanto alguns procedimentos são dolorosos a partir dos relatos de Hanifa e Mariamar. A mãe entra em choque com a morte de Silência e percebe que não tem mais nada a perder, que chegou ao limite do

sofrimento. Sem ter algo que ligue à vida, questiona valores mais profundos como a tradição que dá poder aos homens sobre sua existência. “Nós todas, mulheres, há muito que fomos enterradas. Seu pai me enterrou; sua avó, sua bisavó, todas foram sepultadas vidas” (COUTO, 2012, p. 43).

As narrativas destacam as possibilidades de vivências, como a de Mariamar, que ansiava apenas em fugir, esconder-se. Interessante pensar que de algum modo também nos apoiamos na literatura como uma rota de fuga, como se pedíssemos permissão para não sermos nós mesmos. E quando isso acontece, nos vemos a espreitar as decisões de uma jovem que também não quer mais existir em si mesma, que busca, assim como nós leitores, a possibilidade de vislumbrar outro lugar, outro momento.

Ainda na infância e até uma parte da adolescência, a personagem encontrava consolo na figura do avô materno, Adjiru Kapitamoro, que pela linhagem matriarcal não se tratava do pai da mãe, mas sim o irmão mais velho de Hanifa. Ele era o único a transmitir afeto e segurança à menina, a mostrar que ela poderia ser mais do que lhe diziam, que poderia romper barreiras. Assim como Arcanjo, Adjiru herdou da família o gosto e o talento para a caça. Dizia ter como arma a alma, mas um acidente mudou sua vida: no cerco a um leopardo matou um homem. O único jeito de voltar a caçar seria se render às tradições e passar por um ritual de purificação. Como um assimilado, seria uma humilhação fazer isso, ficando assim proibido de atuar novamente. Nunca mais voltou a caçar até o dia de sua morte.

Nas narrativas que tratam das lembranças da relação entre avô e neta não sabemos se isso de fato aconteceu, dentro do que é possível realizar-se na ficção, ou se a personagem imaginou estes afetos para compensar a dor que sentia. O avô servia de consolo, ofertava palavras amigas, pintava o futuro em um lugar onde só existia tristeza. “*Você, Mariamar, veio do rio. E ainda há de surpreender a todos: um dia, você irá para onde o rio vai*” (COUTO, 2012, p. 48, *grifos do autor*).

O avô era tão próximo de Mariamar que ainda pequena a levava para passear pela aldeia. Seguia até a *shitata*, onde ficavam os “homens grandes”. Não era um lugar para uma menina, mas Adjiru, pelo respeito que tinha dos outros, poderia autorizar a quebra de regras. O avô, cercado de suas lembranças das caçadas, começava a narrar histórias. Em alguns casos, queria que a pequena neta pudesse contar. “*Mas eu sou uma menina, nunca cacei, nunca irei caçar*” (COUTO, 2012, p. 90, *grifos do autor*).

Contar histórias era um ato de inspiração, havia uma encenação que revolia narrador e público. Quando Adjiru fazia isso, saía de si para se

conectar aos outros. Sentava como em um trono para reinar nas terras das palavras faladas. Todo o seu corpo e o seu olhar entravam em situação de caça. Perseguia animais, fugia, embrenhava-se por lugares inóspitos. “Contar uma história é deitar sombras ao lume. Tudo o que a palavra revela é, nesse mesmo instante, consumido pelo silêncio” (COUTO, 2012, p. 90).

As viagens por lugares distantes findavam nas contações de Adjiru, pois custava a Mariamar acreditar que mesmo sendo uma mulher teria o destino de ultrapassar aquelas barreiras invisíveis, mas muito densas que a impediam de escapar de Kulumani. Só a perda de Silência anos depois lhe retirou do estado letárgico e fez buscar outro caminho, outro jeito de viver sem ver os dias passar através de si sem fazer nada para detê-los.

Logo em seguida ao enterro da irmã, Mariamar pegou uma canoa e desceu rio abaixo. Fugia de Kulumani, do seu carcereiro, o pai Genito Mpepe, e de sua apagada vida. Sumia das lembranças, esquivava-se da dor. “Para escapar de Kulumani não há estrada, não há mato. Na estrada está meu pai. No mato estão os leões matadores. Toda a saída é uma emboscada. O único caminho que me resta é o rio” (COUTO, 2012, p. 48).

O que ela buscava? Apenas um lugar onde não precisasse mais carregar o peso, nem o corpo. Mas corpo é esse que tanto pesa a Mariamar? Cavalieri (2007) define corpo como uma constituição incompleta e que estabelece a relação entre o Eu e o mundo. O exterior só se constitui na passagem pelo corpo e que em muitos casos pode ser doloroso. Esse corpo que sofre é um mecanismo de descobertas, segundo Fleig (2004). A sensação ruim é capaz de proteger, de avisar que algo está errado. “A dor é um dos caminhos de se experimentar e se conhecer, sentir a densidade da existência, de si mesmo e do outro” (FLEIG, 2004, p. 134). Isso permite dizer que Mariamar conheceu pelo corpo o outro lado de si: uma animalidade que julgara não ter.

Donna Haraway (2009) faz uma interessante análise a partir de um corpo que se mistura a outro, que pode ser uma máquina ou um animal no que ela chama de “ciborgue”. Ciborgue seria um organismo cibernético, uma criatura baseada na realidade social, mas também na ficção. “Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo” (HARAWAY, 2009, p. 36). Neste sentido, a fronteira entre ficção e a realidade se torna uma ilusão de ótica, fazendo com a imaginação se estabeleça como consciência e estimule a libertação.

O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. Nas tradições da ciência e da política ocidentais (a tradição do capitalismo racista, dominado pelos homens; a tradição do progresso; a tradição da apropriação da natureza como matéria para a produção da cultura; a tradição da reprodução do eu a partir dos reflexos do outro), a relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras. As coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios de produção, da reprodução e da imaginação. (HARAWAY, 2009, p. 37)

A autora explica que o ciborgue não se fascina pelo todo orgânico, com os poderes que se ganha de todas as partes e que formam algo maior. Ele também não faz parte de uma narrativa original. Esses mitos de origem são os que estabelecem uma unidade, uma ideia de plenitude. Assim, está justamente na transgressão da fronteira entre o humano e o animal. “Assim, meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades...” (HARAWAY, 2009, p. 45). Não existindo assim uma tentativa de compor uma teoria total, mas sim uma experiência sobre construção e desconstrução de fronteiras.

Podemos entender então que Mariamar é uma mulher-ciborgue justamente por romper estes limites, mesmo que dentro de um imaginário. Essa quebra faz com que ela se torne inteira e não mais fraturada, que ganhe mais poder de ação em espaços distintos, seja em casa, seja na selva.

Esses corpos que dão forma ao ciborgue foram remodelados pela animalidade, tornando-se ferramentas que impõem novas relações para as mulheres assim como outros significados. Esse corpo onde está o eu do ciborgue configura-se como um mapa de poder. Trata-se de um eu pós-moderno que foi desmontado e remontado para só então ser codificado.

Outra questão que Haraway (2009) destaca é sobre a regeneração, onde questiona boa parte das matrizes reprodutivas e dos processos de nascimento. O membro que é renovado cresce monstruoso, potente. Assim, a mulher ciborgue que foi lesada precisa de regeneração, não de um renascimento. Para a autora, “as possibilidades para nossa reconstituição

incluem o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso, sem gênero” (HARAWAY, 2009, p. 98).

Neste caso, voltamos a Marimar onde os flagelos do corpo causados pela violência ainda na infância levam à recomposição, a emergir deste mundo que a maltrata, transformando-se em um ser mais forte, mais concreto e na forma de um animal. Há um processo de transformação em que deixa de andar, que perde funções de seu corpo humano para adquirir a animalidade, para se tornar leoa, uma fera pronta para atacar.

Na fuga da humanidade e no encontro com o animal, Mariamar age não apenas por suas amarras, por seus traumas, mas também pelo amor que sente desde adolescente por um caçador. Desde que conheceu Arcanjo Baleiro, quando tinha apenas 16 anos, a jovem nunca mais teve sossego. Ele foi seu amor e sua única chance de fugir da aldeia. Ela seria só mais uma menina a envelhecer com seus sonhos se ficasse em Kulumani. Ela passava as tardes a vender galinhas na estrada, uma via poeirenta e deserta como sua vida.

Nunca entendi por que motivo tantos vendedores se aglomeravam junto à estrada morta. Talvez fosse uma espécie de reza, uma forma de nos ajoelharmos perante o destino. Ou talvez fosse porque ocasionalmente por ali já despontassem camiões de madeireiros furtivos. Aqueles negócios eram propriedade de gente poderosa, a quem chamamos de “donos da terra”. (COUTO, 2012, p. 50).

Naquela mesma noite, após salvá-la de Maliqueto Próprio, Arcanjo Baleiro a viu dançando na festa da aldeia. Algo entre eles floresceu. Um desejo que se refletiu no medo que o caçador teve do corpo de Mariamar e que aumentava a cada novo batuque. A dança, a música, aquele transe, culminaram em corpos nus perdendo a compostura no pátio. Sem fala, sem gesto, Arcanjo tombou rendido. “Vê-lo assim, frágil e indefeso, me fez ser mais mulher” (COUTO, 2006, p. 159).

A música inicia um dos rituais mais importantes de diversão na cultura bantu: a dança. Ao redor da fogueira, homens e mulheres, rapazes e moças, meninos e meninas entram num verdadeiro transe movimentado por seus corpos. É na dança que se consolida o conhecimento da sociedade, onde sai do grupo familiar e se apercebe fazendo parte do coletivo. Até as

crianças são arrastadas pelo ritmo. Já os adolescentes, rapazes e moças, também não perdem a oportunidade de se exibirem um pouco.

As danças lomwe são várias e sempre desejadas pelo povo. Umas são reservadas às mulheres outras aos homens em ritos especiais e educativos; geralmente pedem a participação da comunidade inteira... (MAGIORINO, 1973, p. 159).

(...)

A dança constitui um dos elementos culturais que favorecem a exibição sexual e promovem a seleção. O aspecto sexual da dança não é sempre evidente para um observador. Rapazes e raparigas vão dançar para cortejar, e o namorico conduz bastantes vezes a uniões sexuais, que a sociedade tolera se relativamente escondidas e prudentes. (MAGIORINO, 1973, p. 160).

Daquela noite brotou um convite para fugir, para irem juntos a outro lugar. Mariamar fez as malas, que nunca chegou a ser desmanchada, mas o caçador não foi buscá-la. Primeiro pensou que ele esqueceu, que era um lapso qualquer e não tardaria voltar a aldeia e levá-la consigo. Para encurtar a demora, a mala ficou sempre pronta à espera da fuga. Aos poucos foi se dando conta que Arcanjo não voltaria. Os sonhos morreram dentro de si, transformando-se em pesadelos. Não havia vida, nem ilusões.

Ao descer pelo rio durante a fuga, Mariamar percebeu que não estava só. Havia uma presença na margem, algo que se movia além das sombras. Era um animal que, furtivamente, se esgueirava pelas folhagens. Bebendo água na margem do rio estava uma leoa a encarar a personagem sem medo. Em uma troca de olhares houve um reconhecimento. “Demoramo-nos nessa mútua contemplação e, aos poucos, um religioso sentimento de harmonia se instala em mim” (COUTO, 2012, p.55). Como se ambas se reconhecessem, um sentimento maior as uniu, como se fossem irmãs.

A leoa espreguiçou-se sem pressa e foi embora lentamente. Passeou sobre a terra como que fazendo carícias. Era o seu lugar, o seu território e Mariamar sorriu. Não eram os leões a matar as pessoas, a colocar medo no povoado. Tratava-se de uma leoa, plena de toda a sua delicadeza e feminilidade. Todos a temiam, impotentes. Sem poder se segurar, Mariamar chamou por sua irmã. Ela pensou estar louca e começou a chorar com

desespero. “*Não me deixem, por favor, levem-me convosco*” (COUTO, 2012, p. 56, *grifos do autor*).

Outro vulto assustou Mariamar. Não era a leoa, mas pensara ser o avô Adjiru, já morto. Mas, não. Era o policial Maliqueto Próprio, único da aldeia e de intenções questionáveis. Desejava a jovem e em outros momentos tentou tomá-la à força.

Sem dizer palavra, vai-me trazendo, de arrasto, a Kulumani. A meio do caminho pousa os remos e encara-me fixamente até que a embarcação, abandonada, volta a descer o rio, ao sabor da corrente. - *Você deve-me alguma coisa, Mariamar. Não se lembra? Aqui é um bom lugar para cobrar o que me deve.*

Vai-se libertando da roupa, enquanto se aproxima, rastejante e baboso. Estranhamente, não o receio. Para meu próprio assombro, toda eriçada, avanço sobre Maliqueto, gritando, cuspiendo e arranhando. Entre temor e espanto, o polícia recua e constata, horrorizado, os fundos rasgões que lhe causei nos braços. (COUTO, 2012, p. 57/58, *grifos do autor*).

A travessia pelo rio não deu a Mariamar a liberdade que esperava, mas conduziu a outra parte de si que estava adormecida. A leoa que se tornara sua irmã agora despertava nela. Todo esse furor animal iria se contrapor aos velhos costumes e afazeres que teria que aceitar ao voltar para Kulumani. A aldeia esperava visitantes, caçadores que iriam dar cabo dos leões, ou melhor, a leoa que acabara de ser apresentada na margem do rio. Como todas as mulheres do lugarejo, ela ficou na penumbra, varrendo, cozinhando, sem se sentar à mesa enquanto os homens comemoravam. “Eu e a mãe sabemos o que temos que fazer, quase sem trocar palavra” (COUTO, 2012, p. 82).

Coube à Mariamar matar e depenar a galinha, mas um processo tão simples e tão comum para ela despertou profundos instintos. Ela ouviu passos, uma respiração calma. Em um jogo de ansiosa busca chamou pela irmã Silência. Viu uma imagem e ouviu uma voz vinda entre as plumas: “*Veja, mana: este é o meu coração. Os leões não o levaram. Você sabe a quem o entregar*” (COUTO, 2012, p. 82, *grifos do autor*). Ao terminar o delírio, a personagem percebeu o sangue escorrendo pelos braços, pelas

pernas e pelas roupas. Uma tontura a deixou desnorreada. Tentou falar, mas as palavras lhe faltaram. Queria gritar, mas só saía um bramido.

Não foi a primeira vez que Mariamar num transe deglutiou um animal de maneira tão estranha. Quando criança, no jantar, viu um bicho à mesa que questionou ser um abutre. Sem ter uma resposta sobre o assunto, nunca soube o que de fato ingeriu. Somente percebeu que desde aquele dia passou a ter pesadelos e acordar com uma fome que não cabia em si. “Eu era fome dos pés aos cabelos e uma viscosa saliva escorria-me pelos queixos” (COUTO, 2012, p. 85).

Porém a fome não foi o único comportamento estranho semelhante a um animal. Aos 12 anos, um episódio a impediu de andar. Simplesmente tombou aos pés da cama sem poder se mover. O avô chegou a pensar que foi culpa do Genito, mas a menina disse que teve pesadelos à noite e que acordara assim. O pai lamentou o acontecido logo em meio à guerra já que a filha seria um peso. Esse corpo, que até então estivera fora de si por causa das fomes, agora paralisou, justamente no momento em que mais precisaria dos movimentos.

Na infância, o corpo tem um serviço único: brincar. Mas não em Kulumani. Os meninos da nossa aldeia pedia às pernas que os fizessem fugir, à frente do fogo, mais velozes que as balas. Era o tempo em que as armas varriam as nossas povoações. Ao fim da tarde, o ritual era sempre o mesmo: empacotávamos os nossos haveres e escondíamos-no no mato. Para mim, esse proceder era um jogo, uma diversão partilhada com as outras crianças. Num mundo de pólvora e sangue inventávamos silenciosas brincadeiras. Naquele noturno esconderijo aprendi a rir para dentro, a gritar sem voz, a sonhar sem sonho. (COUTO, 2012, p. 120/121).

Quando estava no quarto, Silência relatava que a irmã conseguia andar de gatas em transe, que raspava as unhas nas paredes e que os olhos se reviravam. Urrava e espumava como um animal, como se fosse sempre daquele jeito. A irmã colocava no chão comida e água em tigelas para que Mariamar pudesse se acalmar...

...cada vez que sentia que se avizinhava um ataque, Silência corria a trazer-me a pequena sentinela de

madeira. Então, eu embalava a escultura como se fosse uma filha minha e, naquele balanço, cresciam em mim sossegos de mão. Depois, gatinhando, transportava nos dentes, à maneira das gatas, a boneca que fantasiava como legítima filha. (COUTO, 2012, p. 123).

Com isso, o escritor Mia Couto (2013) faz uma importante discussão sobre as fronteiras entre animalidade e humanidade e o quanto é preciso mudar para sobreviver. Assim, a vida é repleta de limites que podem ser espaçados e rompidos em diferentes momentos. Nossas próprias células, apesar de terem membranas que as dividem de outras, são constantemente permeabilizadas, num fluxo contínuo de negociações destes limites. Com isso, por mais que tentemos nos isolar, estamos constantemente em contato, fazendo trocas, estabelecendo e rompendo barreiras.

Dentro das fronteiras que criamos para nos proteger, a mais primitiva é a que nos divide dos animais, aquela que nos garante como ser humano. Mariamar se torna mais humana quanto mais chega perto de sua construção como leoa, de sua animalidade. Somos, nós humanos, seres pensantes, seres de linguagem, que acreditamos ser superiores aos animais e à natureza. Consagramo-nos o direito divino de nos apropriarmos deles, de dominá-los, de tirar proveito disso. Mas que humanidade é essa de que nos orgulhamos?

Mia Couto (2013) traz argumentos científicos para apontar o quanto a crença de que somos tão diferentes assim dos animais é uma ficção, é uma construção simbólica. Para isso aponta que nove em cada dez células que compõem nosso corpo, nosso organismo, não são humanas, e sim bactérias e outros microrganismos. Nossa humanidade é minoritária e, ironicamente, o escritor faz um comparativo: se o nosso corpo fosse uma democracia e fizéssemos uma eleição, seríamos comandados por uma bactéria.

Braidotti (2013) também entra na questão de fronteira entre o humano e o animal, mas pelo caminho do pós-humano, onde o humanismo estabelecido desde o Iluminismo é questionado. É um exercício de indagar entre o eu e o outro na tentativa de uma ruptura lógica do binarismo de identidades e de uma universalidade que se estabeleceram. Neste contexto, o pós-humano é um momento que marca o fim da oposição entre o humanismo e o anti-humanismo estabelecendo um discurso diferente, apontando novas alternativas.

A autora traz ainda a discussão sobre o pós-antropocentrismo, onde surge uma política da vida, que não é mais propriedade ou direito do

homem sobre todos os outros seres. Essa vitalidade, essa matéria se desloca para a fronteira entre o não-animal e a vida humana, conceituada como *zoe*. Trata-se de uma estrutura dinâmica que organiza a própria vida, uma força que atravessa e reconecta espécies que até então estavam separadas, sem categorias e sem domínios. Assim, *zoe* seria um sistema de igualitarismo.

Nesse sentido, o pós-humano surge como uma experimentação de corpos até o limite do que podem fazer, expandindo as relações entre natureza e cultura e podendo ser mediado tecnologicamente. Este conceito dentro do pós-antropocentrismo é um movimento de desconstrução da supremacia das espécies e que combate a noção de uma natureza humana. “O que vem à tona em vez disso é um continuum entre natureza e cultura na estrutura muito encarnada do eu estendido, como afirmei anteriormente” (BRAIDOTTI, 2013, p. 65, em livre tradução). O meio ambiente é chamado a participar desta relação de vida como um todo.

Para Braidotti (2013), a transformação em animais envolve o reconhecimento de solidariedade entre as espécies, onde há uma incorporação destes seres vivos. O animal é considerado necessário, familiar. Mas essa familiaridade pode ser permeada de outras construções sociais, como uma relação edipiana onde o dominante humano e masculino se concede o livre acesso para consumir os corpos de outrem, como de animais, numa relação repleta de tabus e fantasias, que referenda o direito supremo do ser humano. Essa familiaridade distorcida entre humanos e animais está internalizada nos nossos hábitos mentais e culturais, entre eles pela metaforização. O animal também está dentro de uma espécie de gramática social, onde é distinto moralmente conforme seu benefício ao ser humano. Outra experiência da relação entre humanos e animais está na força de trabalho, onde os animais formam uma espécie de proletariado, tendo uma hierarquia de espécies geridas pelos seres humanos, sendo eles explorados para o trabalho duro como escravos naturais. São corpos que são aproveitados em cada parte, tornando-se também produtos de consumo como leite e carne.

Essa nova relação entre humanos e animais estabelece outro lugar, uma relação equilibrada já que agora não é mais possível criar uma divisão precisa entre um e outro. É como se estabelecesse um canal de comunicação entre as espécies, uma porta que não é mais possível fechar, passando substância e identificação de um lado a outro. Estabelece-se não mais uma relação de exploração, de exaustão dos recursos, mas sim de compartilhamento do território, do ambiente, sem hierarquias.

Esta interligação vital postula uma mudança qualitativa do relacionamento longe de um especicismo e na valorização da ética do que corpos (humana, animal, outros)... (BRAIDOTTI, 2013, p. 71/72, em livre tradução).

Dentre a discussão sobre a vida, é também necessário destacar a finitude deste processo. A morte seria então um repensar, outra fase do processo regenerativo, como aponta Braidotti (2013). É algo irrepresentável, também impensável, mas também uma síntese criativa de fluxos e energias.

Em outras palavras, numa perspectiva do pós-humano, a ênfase na impessoalidade da vida é ecoada por uma reflexão análoga sobre a morte. Porque os seres humanos são mortais, a morte ou a transitoriedade da vida é escrita em um núcleo de turismo: é o caso de estruturas de nossas linhas de tempo e quadros dos nossos fusos horários, não como um limite, mas como um limite poroso (BRAIDOTTI, 2013, p. 131, em livre tradução).

Assim, a morte se constitui um elemento que constrói o que somos, que forma nossa consciência, a transitoriedade do mundo que vivemos. Nossa existência está condicionada à morte. “Estamos todos sincronizados com a morte - a morte é a mesma coisa que o tempo da nossa vida, na medida em que todos nós vivemos num tempo emprestado” (BRAIDOTTI, 2013, p. 133, em livre tradução).

Para ajudar a menina que não conseguia mais andar, Adjiru a levou para uma missão. Pediu ao padre que ajudasse Mariamar, que lhe ensinasse a dar pontapés, murros e dentadas. Sob os questionamentos do sacerdote, o avô respondeu apenas que ela precisava se defender de pessoas próximas. Quando voltou para casa anos depois, já andando, a única a festejar o retorno foi a irmã Silência. “Minha mãe estava peneirando arroz e ergueu o rosto sem entusiasmo” (COUTO, 2012, p. 134/135).

Passados os anos, a imagem do avô se mantinha presente em Mariamar assim como seus ensinamentos. Um deles era não temer a escuridão. Nesta mesma falta de luz, a jovem estava se descobrindo. No escuro percebeu que sempre foi uma leoa em corpo de mulher. Aos poucos

estava mudando de pernas para patas, de unha para garra, de cabelo para juba. Mas a voz do avô fez também perceber a humanidade que lhe foi roubada. Com doçura, ele explica que as visões e os delírios sempre a perseguirão, mas que não deve acreditar que é um animal, que foi a vida que a tratou como bicho. Adjiru conta que ela é uma mulher e que pode ter filhos. A história a infertilidade foi inventada para que nenhum homem de Kulumani se interessasse por ela.

Estaria assim solteira, disponível para sair e criar novas raízes longe daqui, livre para ter filhos com alguém que a tratasse como mulher. Esse homem você já encontrou. Esse homem voltou. Eu mesmo o chamei de novo a Kulumani. Como é que o chamei? Ora como é que se convoca um caçador? Fabriquei leões, e a fama desses leões estendeu-se a toda a nação. Esse é o meu segredo: não sou, como pensavam, um escultor de máscaras. Sou um fazedor de leões. Não porque seja um feiticeiro, mas porque, desde que morri, eu sou um deus. E é por isso que sei das mentiras do passado e das ilusões do futuro. Não tarde que você, minha neta, seja de novo a minha Mariamar Mpepe. Longe de Kulumani, longe do passado, longe do medo. Longe de si mesma. (COUTO, 2012, p. 236/237, grifos do autor)

Couto (2012) faz todo esse caminho entre crenças e ciência para chegar até Moçambique e seus costumes. Neste país, a fronteira entre bicho e gente não é tão blindada como queremos acreditar. O trânsito entre a humanidade e a animalidade é permitido e frequente. Assim, é possível entender como Mariamar e Hanifa se tornam leas para reivindicar sua humanidade e como Genito Mpepe e outros homens de Kulumani se tornam leões em acessos de animalidade.

3.2 MULHERES BANTU

Mariamar e outras personagens em *A Confissão da Leoa* (2012) questionam seus papéis como mulheres e os determinismos que as levaram a viver uma vida que não escolheram. Costumes que não ajudaram a fundar e que não as beneficiam porque são regulamentados por pessoas que não aceitam discutir e colocar em vigor novos valores. Regras que não as

colocam como sujeitos de suas próprias histórias, mas assujeitadas ao destino. Assim, precisamos saber mais de onde emergem essas mulheres compostas por Mia Couto, que valores são esses que tanto incomodam e que precisam ser colocados em jogo nesta confluência de pessoas e realidades, onde não é mais possível se isolar e manter as mesmas regras indefinidamente.

Mia Couto (*apud* VIOLA, 2015) confessa que não faz livros pensando somente em colocar a questão da mulher, mas que o assunto se sobressalta, muito mais como algo sentido do que pensado. Há um sentimento que faz brotar as personagens, algo que o transforma como se fosse uma embriaguez.

É um processo de apagamento, eu tenho que saber não ser, pra dar espaço pra que essa gente seja. E isso eu não sei como se faz, mas provavelmente é uma coisa no domínio, não (vou) dizer da patologia, mas no domínio de uma coisa que está muito dentro de nós. Porque eu não sei se o ser humano tem muita essência, mas tem alguma, provavelmente, e uma das que tem é a capacidade de poder viajar pelos outros, por outras identidades. (COUTO *apud* VIOLA, 2015, s/p)

Assim, Mia Couto reitera seu papel de contador de histórias, de alguém que proporciona para si e para os outros a oportunidade de vivenciar um novo lugar, para que possa romper as fronteiras do físico e do visível. É por este “contar” que se produz a fantasia, necessária tanto quanto comer ou beber. Essa imaginação ajuda a constituir-nos como criaturas, como pessoas. “Eu acho que isso tá inscrito. É como se fosse uma coisa genética. Somos feitos de células, de átomos, sim, mas de histórias” (COUTO *apud* VIOLA, 2015, s/p).

Uma importante obra para entender a cultura bantu e também ajudar-nos a compreender que mulher é essa que Mia Couto constrói e quais os motivos de tanto sofrimento é *A Mulher Banta*, publicada em 1973. Trata-se de um anuário reunindo o resultado de um encontro entre missionários para discutir papel e o futuro das comunidades locais. O evento tinha como objetivo saber como as mulheres viam seus papéis dentro de sociedades matriarcais e como se relacionavam com a sabedoria transmitida pela literatura oral, pelos ritos e pelos costumes. Se de fato estas regras

conduziam para um caminho de proteção contra os abusos dos homens e garantiam dignidade.

Tratava-se de um momento de independência política e havia uma expectativa de progresso, de melhora em Moçambique. Questionava-se se a mulher bantu estaria condizente com o momento, que lhe pedia atualização, progresso e um papel na construção de uma nova África. Neste sentido, também era preciso entender o que havia de essencial na feminilidade, que valores deveriam permanecer e quais seriam abolidos para dar lugar a novas perspectivas.

Para iniciar sua explanação, o padre Madella Magiorino (1973) denomina as comunidades bantu de pré-letradas por não conhecerem a escrita. Diferentemente, tratamos neste trabalho como sociedades de conhecimento oral, onde há uma episteme, um rito de elaboração e passagem de conhecimento pela oralidade. A palavra também ganha um peso especial numa relação de transcendência espiritual. A fala, transformada em palavra, ritmo ou símbolo, serve de eixo para manutenção da tradição nas civilizações africanas. É pelas genealogias, pelas narrações, pelos contos, pelas fábulas, pelos provérbios e pelos mitos que a espiritualidade se alia à memória e à cultura. O passado é um elemento fundamental, que emerge nos conhecimentos guardados pelos ancestrais, intermediário nas relações com o sobrenatural.

O papel da mulher na religiosidade também é importante. Além de fomentar as crenças, há todo um espaço para a feminilidade entre os entes divinos. Segundo o padre Magiorino (1973), há uma série de crenças de que Deus tinha uma mulher, existia um Deus homem e outro Deus mulher, responsável por elementos como a chuva, sorte e fertilidade. Há algumas culturas agrícolas e de tradições matrilineares que acreditam numa Mãe universal. Em outras, o ser celeste tem aspectos masculinos e femininos que se integram.

Contudo, é a crença nos antepassados o maior eixo religioso dos povos bantu, conforme o missionário. É a memória deles que integram toda a comunidade, que justifica as relações com a natureza, o real, os rituais de iniciação e todas as cerimônias. Essa fé não substitui a fé em Deus, mas adquire outro significado. A vida humana só é possível porque os mortos continuam ainda unidos aos vivos. São eles responsáveis por defender as regras morais, sociais e atuar como intermediários de suas famílias com o Ser Supremo.

Dentre os assuntos que afloram em *A Confissão da Leoa* (2012) é a tradição, que deve ser respeitada como lei por ser uma herança dos antepassados. Um dos elementos mais importantes destas crenças é o casamento, que assume função essencial para a manutenção deste modo de vida. É onde se estabelecem os laços entre os grupos, onde é possível gerar novos membros e repassar os primeiros valores.

Até então, o casamento era obrigatório nas comunidades, mas poderia ser dissolvido para dar vez a novas uniões. Contudo, os missionários acreditavam que os novos tempos exigiriam concessão quanto a este costume. A união facultativa seria um passo para libertar a mulher do papel de esposa e de mãe. Mas enquanto essa obrigatoriedade permanecesse, ficar sozinha culminava em sofrimento e duros castigos. Nem o consolo de Deus bastaria.

A esterilidade também é uma realidade implacável. Só era considerada mulher aquela que se casava e tinha filhos. Essa questão aparece fortemente nas obras de Mia Couto. Mwadia finge estar grávida, mas não pode gerar filhos. A mãe de Mariamar mente que ela é estéril para afastar os homens e Naftalinda também não pode ser mãe.

Nesta óptica, a situação da mulher estéril é a mais dramática que existe: a esterilidade é a negação da feminilidade e da vida. A mulher estéril é desacredita e morta na vida (MAGIORINO, 1973, p. 132).

Normalmente, a gravidez acontece muito cedo no casamento e é um dos momentos mais importantes da união matrimonial dentro da comunidade bantu. Durante a gestação, as mulheres passam por um ritual onde deixam de ser meninas e se tornam de fato adultas.

Os conselhos têm por objetivo instruir sobre os cuidados necessários acerca da alimentação, trabalho e vida com o marido, para não prejudicar a gravidez e ter filhos sãos (MAGIORINO, 1973, p. 141).

O momento de dar a luz ganha um significado especial e há todo um rito para que não haja problemas. Ter um menino significa sorte para a família e para o clã. É a garantia de um futuro, já que não há nada mais grave para uma sociedade do que não ter mais homens. Neste aspecto

percebemos que apesar de matriarcais, alguns destas sociedades valorizam em demasia o papel dos homens e da força viril, destaca Magiorino (1973).

Em relação ao matrimônio, o adultério é permitido tanto para homem quanto para mulher, desde que não seja comprometedor. Mas caso seja sério relacionamento, a discussão sobre o caso se torna pública e cabe aos anciãos tomar uma decisão e estipular uma reparação. Assim, amor sentimental e amor sexual se manifestam separadamente. As mulheres já se casam sem ilusões, não esperam mais do que será realidade. O homem também não se deixa levar pelo mito de mulher ideal.

Nas questões práticas do cotidiano familiar, a autoridade fica com o chefe do clã, que é o tio materno; o marido fica mais com os amigos do que com a esposa e a mulher fica mais com as amigas do que com o esposo. Os objetivos do casamento são as alianças entre famílias para a geração de filhos. Toda a base social não é dada pela família gerada pelo casamento, mas sim pela estirpe, pelo clã. É deles que vem as condições para viver, para prosperar e as crenças que os mantêm unidos.

A solidariedade familiar, sendo uma questão de vida ou morte, é melhor defendida reduzindo ao mínimo as relações marido-mulher, apenas àquilo que será necessário para a fecundidade da grande família (MAGIORINO, 1973, p. 136).

A educação das crianças é destinada aos grupos educativos, composto dentro dos clãs. São eles responsáveis por repassar a cultura através de cada geração. A criança é ligada com a mãe, responsável por sua educação e todos os aspectos de sua vida. Somente na adolescência que estes vínculos infantis se rompem num processo de crise de autoconsciência. O cuidado deste jovem passa então da família para o grupo. É no clã, pelo processo de iniciação, que a jovem recebe o papel de mulher e o rapaz de homem. Esse amadurecimento é um processo coletivo, de interesse social. Isso porque quando os jovens têm consciência de sua individualidade como pessoa e sexualmente, cabe à sociedade mantê-los dentro da coletividade para ensinar-lhes a obedecer aos anciãos.

Esses valores coletivos, na visão dos missionários, se baseiam nos preceitos ancestrais e se tornam espaços de união aos valores cristãos, permitindo o trabalho de catequização das comunidades. Para a época, o livro apresentava diferenças em relação ao discurso religioso proferido até então: não havia mais interesse de impor uma nova cultura, mas sim de

naturalizar-se a ela, formando uma aliança entre valores tradicionais e mitologia cristã. Para chegar a este ponto, os padres entenderam que era importante saber sobre a cultura bantu, discutir e tentar fazer parte dela.

Outra constatação do evento é que nem todas as sociedades bantu são matriarcais, havendo também grupos patrilineares e o patriarcado. Em algumas comunidades, apesar de serem matriarcais, os homens adquirem bastante autoridade, orientando a vida da mulher e dos filhos. O que muda em relação a uma sociedade patriarcal é que os descendentes pertencem à família da mulher. Assim, será o tio materno ou tia materna que decidirá em momentos de extrema dificuldade ou divergências. Este caso aparece em *A Confissão da Leoa* (2012) em que Mariamar tem uma relação de bastante afeto com o avô, irmão mais velho de sua mãe e responsável pela família.

Segundo Santos (2014), a obra de Mia Couto faz uma travessia entre matriarcado e patriarcado dentro da cultura bantu. Enquanto nas histórias lembradas por Mariamar e Arcanjo Baleiro constata-se a importância dada às mulheres e a feminilidade, como o dizer de que Deus já foi mulher e que o sol, dono de si e vaidoso de sua grandeza, se intitulou patrão, se tornou arrogante e o centro de tudo. Com essas duas narrativas, Couto (2012) alerta para como o sistema de crenças foi se alterando e balizando atitudes que não primavam mais pela valorização e centralidade das mulheres. Com isso, a trajetória das moçambicanas foi apagada, assim como sua própria história, destituída de voz e de rosto.

O livro *A Mulher Banta* (1973) traça também um ideal para a mulher do futuro, apontando os caminhos viáveis para um mundo melhor. O primeiro deles é que devemos nos desvincular da imagem de uma mulher folclórica, imaginada a pilar arroz com uma criança nas costas. O mundo estava em mudança e a África também. Oriente e Ocidente estavam presente nos países africanos em formação, entre eles Moçambique. Cabia pinçar características de cada lugar que fossem úteis e adaptar-se aos novos tempos, mantendo das tradições o que era preciso manter e mudar o que não era mais necessário.

3.3 OUTROS LEÕES

Bendito seja o leão que o homem comerá e o leão em humana se tornará; e maldito seja o homem que o leão comerá, e o leão se tornará humano. Evangelho segundo Tomás. (COUTO, 2012, p. 11).

Não somente os leões se tornaram predadores em Kulumani. As pessoas da pequena aldeia tinham se materializado como feras, sem sentimentos e violentas. Nem Genito Mpepe, pai de Mariamar, era mais o mesmo. Não que tenha sido mais humano em um passado recente da família, mas a morte da filha Silência despertara algo dentro de si. Corria, berrava como se pudesse com sua fúria punir algo ou alguém.

Genito Mpepe era pisteiro, sabia dos imperceptíveis sinais da savana. Muitas vezes ele me dissera: só os humanos sabem do silêncio. Para os demais bichos, o mundo nunca está calado e até o crescer das ervas e o desabrochar das pétalas fazem um enorme barulho. No mato, os bichos vivem de ouvido. Era o que meu pai, naquele momento, invejava: ser um bicho. E, longe dos humanos, regressar à sua toca, adormecer sem pena nem culpa. (COUTO, 2012, p. 19).

A animalidade de Genito fizera com que tomasse uma atitude irracional para o momento: matar o único caçador que poderia dar cabo aos leões que estavam a atacar. A ideia de que Arcanjo Baleiro e Mariamar se amaram e que ele poderia a qualquer instante levá-la dali era inconcebível. “Baixei os olhos, como fazem as mulheres de Kulumani. E voltei a ser filha enquanto Genito reganhava a autoridade que, por momentos, lhe havia escapado” (COUTO, 2012, p. 25).

Só restava a Mariamar o silêncio. Sentou no chão, junto com a mãe, enquanto o pai passeava pela casa a exibir sua posse e decidia o que fazer. Após pensar, Genito determinou que iria deixar o caçador entrar, matar os leões e nunca mais sairia de Kulumani. Ali morreria junto com as feras que viera dar fim. Para completar a cena, ele se empossou como líder e deu a ordem que Mariamar não poderia mais sair de casa, impedida de ver Arcanjo. Para surpresa dela, até a mãe Hanifa apoiou a ideia.

Não era a minha saída que a afligia. Era o despeito de ninguém a querer levar a ela. Outras mães, em outros lugares, teriam desejado que as filhas florescessem pelo mundo. A minha família, porém, fora contaminada pela mesquinhez que dominava a nossa aldeia. (COUTO, 2012, p. 46).

Outras pessoas também se metamorfoseavam em animais em Kulumani. Florindo Makwala, administrador do distrito, tratou desde o início o ataque dos leões e a tentativa de caçá-los como uma questão política. Segundo ele, pessoas votam, bichos não. Por isso, sua ânsia em resolver logo o problema. A presença de um escritor famoso na vila, que viera junto com a comitiva contratada para restabelecer a segurança da população, o deixou alvoroçado. Florindo ficou eufórico com a possibilidade de ter os seus “feitos” registrados e poder ganhar politicamente com isso. Era preciso investir em sua imagem. “O homem já não fala. Discursa. E anuncia que a expedição, dirigida pelo seu partido, irá salvar as pessoas da condenação à miséria. Usa o grande verbo: salvar” (COUTO, 2012, p. 74).

Gustavo Regalo, o escritor, é descrito na narrativa como um homem branco, baixo, de barba e óculos, considerado um intelectual famoso e abordado constantemente para dar autógrafos. Esse personagem pode ser uma tentativa de Mia de se inserir na estória, já que ele foi de fato contratado para prestar serviços numa aldeia que estava sendo assolada por ataques de leões. As expressões de Gustavo confluem para essa hipótese, assim como sua admiração que lembra Mia ao adentrar pela zona rural de Moçambique. Em suas palavras emite um sentimento de afeição pelo que percebe, conhece e reconhece.

Quem tenta combater as ações da fera que se transformou Florindo é a esposa Naftalinda ao alertar a todo o momento o caçador e o escritor sobre os verdadeiros animais que estão a atacar Kulumani. Em detalhes, ela desconstrói a imagem de salvação e aponta os verdadeiros perigos, inclusive na festa de recepção onde...

...mobilizaram camponeses de outras aldeias para nos dar as boas-vindas. Contra todas as regras de segurança, estes aldeões marcharão de noite, indefesos, de retorno aos seus lares. Mas parece inevitável: a força de um chefe mede-se pelo tamanho da cerimônia de recepção. E Florindo Makwala não queria perder a oportunidade de nos impressionar. Os créditos não lhe escapam das mãos e vai incentivando Gustavo Regalo:

_Vê, caro escrito? O povo ama-nos. A mim e ao meu partido. Escreva isto, fotografe tudo isto. (COUTO, 2012, p.76, grifos do autor).

Arcanjo e Gustavo sabem por Naftalinda sobre a morte de uma jovem mulher atacada pelos leões. Mas também são avisados de outra morte, de uma amiga dela, vítima de estupro coletivo. Aos poucos, os dois homens vindos da cidade entendem o que se passa em Kulumani e percebem os rastros deixados pela guerra. Os leões não estavam a vir do mato, mas nasceram do último conflito, transformando pessoas em animais.

Naftalinda não descansa da sua missão de punir os culpados pela morte de sua amiga e empregada Tandi. Um destes episódios se dá no evento de recepção, num almoço preparado na *shitala*, lugar reservado no centro da aldeia para as decisões mais importantes da comunidade. As mulheres não podem ingressar naquele local, nem passar perto. Dentro deste reduto, os homens ouvem curiosamente uma voz brotar. Vem da esposa do chefe do distrito: “A caçada devia ser outra. Os inimigos de Kulumani estão aqui, estão nesta assembléia!” (COUTO, 2012, p. 114).

Os dias se passam e nada do leão ser morto. A caçada até então não rendera os frutos esperado pelo administrador, nem para a carreira política de Florindo. Recebendo pressão dos companheiros de partido, pensou até em forjar um relatório e mentir que estava tudo bem.

-É o que fazemos nós, os subordinados. Nunca dizemos que há um problema. Admitir que há problemas só traz problemas com os chefes. Todavia, Naftalinda leu esse relatório e ameaçou que denunciava publicadamente a falsidade. Por isso, meu caro caçador, só há uma solução: apresse-se, mate-me esses leões. (COUTO, 2012, p. 167).

...

-Sabe quanto é que arrisco politicamente? Eu que tanta fé fazia nesta caçada para a minha promoção. (COUTO, 2012, p.196, grifos do autor).

Florindo se sentiu pressionado a buscar alternativas para retomar o controle da situação. Não confortável com o que chamava de “mundo tradicional”, decidiu buscar algo dentro deste universo de coisas invisíveis. Até que um dia bateu inesperadamente na casa de Genito Mpepe para pedir favores. Ambos negociaram por um bom tempo e o pai de Mariamar determinou que ela iria com o administrador à noite, dormir na casa dele. Ela implorou para que isso não acontecesse, Hanifa também. Mas para o

pai, fazer estes favores era a maneira encontrada para ganhar respeito e proteção na aldeia.

Sem ter como fugir, Hanifa ajudou Mariamar com o banho, com as vestimentas e o penteado. A mãe acompanhou a filha até a casa de Florindo, mas longe do que pensava, o motivo que levou a jovem até a casa do administrador era outro. Naftalinda, em mais uma ação de denúncia do que estava acontecendo na comunidade, ofereceu-se como isca aos leões. Ela estava convencida a ir dormir nua ao relento até que as feras a devorassem. “Essa era a sua declarada intenção. A menos que ele, Florindo, fosse homem por inteiro e assumisse uma postura firme no assunto de Tandi e em tantos outros” (Couto, 2012, p.214/215).

Desde que sua empregada fora atacada em Kulumani, Naftalinda buscou exercer toda a sua influência como primeira-dama para tentar punir os culpados. A guerra que tentava travar parecia perdida. Segundo Mucavele (2015), a emancipação das mulheres em Moçambique e o poder a elas adquirido até então foi por um lado concedido, como acontece com a personagem. Enquanto isso, na esfera política e nas instituições de estado ainda está longe de ser alcançado. As mulheres que conseguiram tomar algum posto não puderam implantar uma agenda feminina até porque sua posição de liderança é questionada, assim como a capacidade para exercê-la. Para a autora, é importante que as mulheres cuidem de si mesmas, de seu bem-estar para então terem forças de seguir adiante. Algo como olhar de novo para si mesmas, percebendo a importância de suas vidas.

Como Mariamar e Naftalinda cresceram juntas na missão, Florindo acreditou que a antiga amiga poderia dissuadi-la da ideia. Ambas se ligavam pela determinação de seus corpos: não poderiam ter filhos e assim nunca seriam consideradas mulheres. Como esperado, a leoa apareceu em Kulumani e tentou atacar a esposa do administrador, mas Mariamar enfrentou-a. Contudo, as pessoas que estavam à caça da fera viram a moça suja de sangue e confundiram-na com o animal, tentando matá-la. Naftalina, ainda coberta de sangue, impediu. Neste instante, Mariamar entrou em mais um de seus transe e foi tomada por uma sensação de morte. Como sempre sonhou, o apagamento de seu corpo foi aos poucos e não sentiu mais os socos e os pontapés da multidão. “Ninguém nota que Florindo ampara, sozinho, a magoada esposa de volta a casa. Apenas eu não tenho casa para onde regressar. Só eu choro, no escuro chão de Kulumani” (COUTO, 2012, p. 222).

A leoa foi enfim morta. Não pelo caçador, não pelo escritor, nem pelos políticos, muito menos pela comunidade eufórica por fazer justiça com as próprias mãos. Genito Mpepe encerrou a caçada que culminou na sua própria morte. O antigo pisteiro e a leoa morreram juntos, abraçados, como se fossem parentes. Como contou um policial: *“Foi muito estranho (...) O seu pai pareceu não reconhecer o perigo. Avançou para a leoa, sem arma, dizem que até falava com ela”* (COUTO, 2012, p. 239).

3.4 À ESPERA DA ÚLTIMA CAÇADA

Todas as manhãs a gazela acorda sabendo que tem que correr mais veloz que o leão ou será morta. Todas as manhãs o leão acorda sabendo que deve correr mais rápido que a gazela ou morrerá de fome. Não importa se és um leão ou uma gazela: quando o Sol despontar o melhor é começares a correr. Provérbio africano. (COUTO, 2012, p. 79).

Arcanjo Baleiro herdou de seu pai um dos bens mais preciosos que conquistou: a caça. Com a profissão, veio também um de seus pesares: a solidão. Muito mais do que matar, o rito de emboscar os animais servia para Arcanjo fugir de si mesmo e da vida. A mãe morrera, o irmão mais velho matara o pai e agora estava internado numa clínica psiquiátrica. “A loucura não era uma simples enfermidade, mas uma condenação de família. E só a caça me salvava desse doentio destino” (COUTO, 2012, p. 39).

O filho mais novo da família Baleiro ainda guardava lembranças da mãe, Martina, e dos momentos com o pai. Todos os fins de tarde ele declamava frases para que ela escrevesse em formato de cartas. Eram as únicas palavras bonitas que recebia de um homem que apenas naqueles instantes parecia manso, quase a pedir perdão. Quando Henrique viajava para caçar levava consigo uma imagem de Martina para não esquecer, mas seu ciúme o impedia de ter uma relação sóbria com a esposa. A família Baleiro acabou com a morte de Martina e com o assassinato de Henrique.

Arcanjo voltava a Kulumani depois de anos de ausência para fazer sua última caçada. Estava apreensivo e acreditava que iria morrer, melhor se durante essa profissão que tanto gostava. Mas a viagem à aldeia trouxe muitas surpresas, como conhecer o escritor Gustavo Regalo. O caçador se incomoda com o escritor, mas acabam se tornando amigos. Um mulato, outro branco, um alto, outro baixo, um falante, outro quieto.

Durante a estadia em Kulumani, Arcanjo não conseguiu sua caçada, não matou a leoa e, apenas por uns instantes, pode contemplá-la. Foram momentos de olho no olho e de perceber na face do animal um traço de humanidade. Esses olhos nos levam até Mariamar e sua irmã, Silência, que ele conhecera anos atrás. *“Havia duas irmãs, sim, não me recordo dos nomes nem das caras. Cheguei a dar uns beijos numa delas. Mas não me lembro de nenhuma”* (COUTO, 2012, p. 204, grifos do autor).

De uma coisa a família Mpepe estava certa: é pelas mãos de Arcanjo que Mariamar deixa Kulumani. Naftalinda pede ao caçador que busque a jovem e a leve até a cidade. Quando ele conta a Hanifa, a mãe concorda com a decisão. *“Tenho os papéis do hospital que confirmam que ela deve ser internada. A minha filha enlouqueceu. Mariamar não pode voltar. Nunca mais. Seria morta pelos vivos, perseguida pelos mortos”* (COUTO, 2012, p. 248, grifos do autor).

Todas as lembranças de Arcanjo retornam quando seu olhar cruza com o de Mariamar. Mesmo sendo um caçador, não consegue fugir das armadilhas da luz daqueles olhos. *“De tão claros, os olhos de Mariamar me devolviam qualquer coisa que, sem saber, eu há muito havia perdido. Agora, dirijo-me a ela como se retomasse uma interrompida conversa...”* (COUTO, 2012, p. 249). Antes de ir embora, Hanifa pergunta ao caçador se contou os leões mortos. Diz serem três, mas apenas dois estão lá. Ela sussurra: *“Sou a leoa que resta. É esse o segredo que só você conhece, Arcanjo Baleiro”*. (COUTO, 2012, p. 251, grifos do autor).

Com isso, Mia destaca que a partida é a promessa de outra vida, de outro lugar e que permanecer em uma realidade como a imposta traria mais dor, mais sofrimento. Para as mulheres só restava ir embora e traçar um novo começo, ter uma expectativa.

Na próxima etapa desta pesquisa, traremos de volta Mariamar, uma personagem que está no limiar do que viveu em *A Confissão da Leoa* (2012). Também chamaremos Mwadia e todo o seu relato sobre Antigamente e Vila Longe. O que nos interessa é entender como se deu a construção das narrativas e o envolvimento do autor num processo de contação que muito se assimila com a oralidade, mas que se veste de escrita. Para isso, apropriamos da psicanálise em dois eixos: primeiro para discutir o complexo de Édipo em África. Depois, a partir da obra *A Interpretação dos Sonhos* de Freud, analisamos os processos oníricos vivenciados pelas personagens. É um caminho que apenas a ficção nos faz percorrer.

4. MULHERES, VIOLÊNCIA E DOR

Chegamos ao desfecho desta pesquisa, em que as pontas se unem e os nós desatam ou se atam ainda mais os questionamentos sobre as obras analisadas. É aqui que confluem *O Outro Pé da Sereia* (2006) e *A Confissão da Leoa* (2012) para ultrapassarem a linguagem, o autor e o contexto em que está envolvido. Brotam neste momento as personagens femininas encenadas por Mia Couto. É o autor, como narrador, que se expande ao ser elas, configurando-se em Mwadia e Mariamar.

Para caminhar por esta etapa colocaremos novos sapatos e uma roupa confortável para passar por um terreno mais árido do que o habitual: a psicanálise. Há tropeços, tombos e lacunas, mas são permitidos também novos olhares, vislumbres de diferentes cenários. Certezas imprecisas e coerências incertas. Uma ciência artística e uma poética que às vezes se permitam ser racionais e irrestritas. Pretendo chegar ao final sem a estupefação do concreto, das crenças absolutas, mas com as cicatrizes das experiências deste mapa a ser desenhado ainda. Desta costura de pedaços que talvez nem pudessem estar juntos, mas que por algum motivo se unem para se transformar em fala e escrita.

Começamos nossa jornada no primeiro capítulo com o sábio Arcanjo Mistura, homem estudado, de muitas crenças na política e nas pessoas, mas amargo com o rumo que as coisas tomaram. Não podemos dizer que se trata de um homem arrependido, afinal Mia Couto não parece ter sentido pesar pelas utopias que escolheu acreditar, mas sabe que tudo poderia ter sido diferente e ainda pode ser. É essa qualquer outra coisa lá na frente que os leva, Arcanjo e Mia, a vislumbrar um futuro, se não melhor, pelo menos mais esperançoso.

No segundo capítulo, Mwadia nos recebeu com carinho e nos ajudou a atravessar de Antigamente para Vila Longe. Um percurso dado como único, o tempo de Antigamente e o espaço de Vila Longe: dois lugares distintos que na verdade são um só, ligados por ela. Os personagens desta obra são seres capazes de entrelaçar, por suas crenças e memórias, lugares tão longínquos (como Goa e Moçambique) e tempos ainda mais distantes (como o século 16 e os séculos 20 e 21).

Sem se despedir, partimos rumo ao terceiro capítulo e Mariamar. É um encontro cheio de desencontros. Sentimos que nos falta algo, que estava inacabado, como uma intermitência e a presunção de que algo estava por vir. E temos razão em pensar assim. *A Confissão da Leoa* (2012) era a obra

mais recente de Mia Couto até o lançamento de *Mulheres de Cinzas* em 2015. O romance se dispôs a falar sobre mulher, violência e tradição. Não por acaso é um dos eixos desta pesquisa. Mas como antecipar certas questões sem tocar no cerne da análise que inicia somente agora? Então, primamos por criar uma ausência para desenvolver um argumento melhor depois, e por um lado foi bom. Marimar sabe muito bem sobre solidão. Essa brecha no terceiro capítulo não é um segundo abandono, como o foi com Arcanjo Baleiro, mas sim a promessa de retorno que agora vamos cumprir.

A partir desta etapa também adentramos na psicanálise para analisar os processos pelos quais as personagens centrais são construídas por Mia Couto e como se dá a formação destas mulheres. Mas antes precisamos entender o que é psicanálise e como pode se aliar à literatura para novas construções textuais.

4.1 PSICANÁLISE E LITERATURA

Para entendermos relação entre psicanálise e literatura passaremos por considerações de Freud e outros autores que tragam um pouco desta arte e ciência que mudaram os paradigmas sobre consciente, inconsciente e sexualidade no século 20. Trata-se de uma prática que não se limitou em expectativas e ganhou formas em outras abordagens, mas nós, neste caminho inicial, ficaremos apenas com a base.

Bellemin-Noël (1978, p. 12) define a psicanálise como a “arte de decifrar uma verdade”. O autor, que trabalha com a literatura, nos faz questionar o que seria essa tal de “verdade” e como estaria implícita ou explicitamente em meio a uma obra. Podemos ir mais além: como estaria disposta em uma criação coutiana? Essas verdades vêm dos setores mais enigmáticos da expressão humana, onde não é possível separar o sujeito e um objeto de conhecimento. A literatura atua então como mecanismo para tomarmos consciência de nossa humanidade: é uma construção que pensa e que fala, um discurso desequilibrado sobre a realidade.

A fala informa-nos, a escrita forma-nos. E deforma-nos necessariamente, já que o que foi *escrito* nos vem de outro lugar, longe ou perto na ausência e de um outro tempo, de outrora ou de há pouco: nunca *daqui* e de *agora*, onde falar é o suficiente. (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 12, *grifos do autor*).

Para defender a junção de psicanálise e literatura, o autor parte do princípio que a literatura tem algo de inconsciente, um verniz de não-consciente. É como se houvesse uma falta ou um excesso que devemos olhar atentamente para perceber. Como a psicanálise traz justamente uma teoria sobre aquilo que escapa ao consciente, há uma aproximação frutífera destas duas abordagens. Apesar de serem propostas diferentes sobre a realidade, não podemos esquecer que tanto a literatura quanto a psicanálise são duas maneiras de interpretar, são duas leituras sobre a realidade. Não é por acaso que a psicanálise vem a confluir com a literatura, convidando até Freud, um apaixonado por livros, a analisar a ficção.

Com isso, nos sentimos encorajados a seguir adiante com nossa tentativa de analisar as construções literárias de Mia Couto com a ajuda da psicanálise. Bellemin-Noël (1978) salienta que a análise dos processos inconscientes também abrange a interpretação da imaginação, ou seja, dos afetos e das construções que se dão dentro de uma obra de ficção e seus efeitos simbólicos.

Atenção aos detalhes é consubstancial a uma conduta científica preocupada em *ouvir* as palavras *exatas* de um paciente, em *saborear* o discurso *preciso* do escritor. Nada é gratuito, tudo é significante; e o que acena para Freud, são os *rebentos* do inconsciente. O texto é, sem o saber nem querer, um criptograma que pode e deve ser decifrado (BELLEMIN-NOËL, p.19, *grifos do autor*).

Não podemos esquecer neste processo que a bagagem trazida pelo pesquisador (no caso, eu) também influencia a maneira como será feita a análise. O autor destaca que há um processo de transferência no momento de leitura e que certas experiências vividas pelo leitor resvalam e geram expectativas na obra. O próprio inconsciente de quem está lendo também afeta a visão do que está sendo lido. Ao mesmo tempo em que delimita formas, também alimenta sonhos e fantasias inesperadas.

Assim, a psicanálise não tem o intuito de decifrar o texto literário, fazendo um encerramento, uma conclusão, mas sim de puxar pontas soltas, levantando questões, possibilidades deste jogo de transformação de sentidos. Não devemos então nos deter em contabilizar os símbolos dispostos na narrativa, mas sim no processo que transforma estas

expressões. “O símbolo não é uma chave, é um trabalho” (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 56).

Entendemos, assim como o autor, a literatura como o conjunto de textos organizados sob o signo da ficção, textos que reelaboram o passado, verdades secretas que se submetem ao desconhecimento.

Ler a ficção com os olhos da psicanálise permite ao mesmo tempo *oferecer aos textos uma outra dimensão e observar a escritura na sua gênese e no seu funcionamento* (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 97).

Para podermos de fato fazer a análise, precisamos entender o que é a psicanálise, o que torna essa ciência tão importante e incomum. Para Endo e Sousa (2014), um dos principais aspectos da psicanálise é colocar em questão o inconsciente e a sexualidade, assuntos que no final do século 19 eram poucos discutidos. Freud propôs naquela época uma revolucionária divisão do aparelho psíquico e a criação da clínica psicanalítica, responsável por revelar formações e expressões do inconsciente. Uma das primeiras obras a trazer principalmente o conceito de inconsciente foi *A Interpretação dos Sonhos*⁹.

Remor (2008) traz indiretamente a conceituação feita por Freud sobre a prática psicanalítica: uma investigação de processos psíquicos que não são fáceis de ser acessados de outro modo, também um método de tratamento de distúrbios neuróticos e um campo de conhecimento que gradualmente se transforma numa nova disciplina científica. É deste último conceito que nos apropriamos para este trabalho já que não vamos analisar um paciente e nem mesmo estabelecer patologia.

Na psicanálise, um dos pontos cruciais para se entender o sistema psíquico é o afeto, que influencia tanto as formações de pensamentos conscientes quanto inconscientes. Na literatura, o que entra em jogo não são apenas as afetividades dos personagens, mas também do autor, que respigam na narrativa. Toda essa carga emocional que flui demais ou de menos deixa rastros. “Como resultado disso, o afeto, ‘estrangulado’, era desviado ao longo de outros caminhos e transbordava para a inervação somática (processo denominado ‘conversão’).” (REMOR, 2008, p. 18/19).

⁹ A obra receberá maior destaque nos subcapítulos seguintes.

Assim, essa ciência e também arte de interpretar vem para nos ajudar a entender como as nossas personagens alteraram suas emoções, transformando em outros comportamentos, novas possibilidades de vivências. O que nos interessa não é somente descobrir o significado oculto por de trás de tais experiências, mas como a possibilidade desta ação influencia na narrativa, como a domina e a faz transbordar numa construção literária. Para isso, nos apropriamos muito mais do que seria essa vida psíquica, destacando a importância da fantasia como um lugar onde tudo acontece, em que a ação se concretiza enquanto relato, experiência narrativa e imaginativa.

Mas, penso ser necessário antes nos acostumarmos ao vocabulário psicanalítico e passearmos por alguns conceitos. Primeiro, precisamos entender que nosso aparelho psíquico é composto de três esferas: inconsciente, pré-consciente e consciente. O inconsciente, segundo Remor (2008, p.47), é o lugar de liberdade, onde não há negações, dúvidas ou certezas já que “nada pode ser encerrado, nada é passado ou está esquecido”. Nesta linha, também não há ordenamento temporal e tudo o que interessa é o princípio de prazer. O pré-consciente é um nível intermediário entre o inconsciente e o consciente, este último onde finalmente temos noção e controle de nossos pensamentos.

Também Rosenfield (1992) lança importantes questões sobre a psicanálise já que na clínica há a possibilidade na livre associação, onde o próprio paciente relata as possibilidades de interpretação. Mas na literatura, como interpretar? Os rastros a serem avaliados deveriam vir do autor ou do narrador (neste caso o personagem)? A autora responde ao destacar que a atenção dada é flutuante, podendo caber tanto a quem escreve, lê ou interpreta, sem que algo seja privilegiado. Trata-se do desmantelamento de estruturas presentes e racionais e, assim, fazendo aparecer articulações discretas.

São estas pequenas e, às vezes, ínfimas zonas de sombra e de irracionalidade, os "erros" e as "incongruências" que fazem contudo parte da obra enquanto elementos significantes. Eles constituem os pontos de suspensão de uma outra história que pontua - e põe em perspectiva - a história aparente... (ROSENFELD, 1992, p. 187).

Uma das principais diferenças destacada pela autora na comparação entre o relato clínico e uma obra de arte é o nivelamento do texto. A psicanálise não presa apenas pela compreensão e pela interpretação da história, da coesão ou ordenamento, mas pela multiplicidade de tramas e pelas articulações distantes, até absurdas, que se estabelecem. A interpretação psicanalítica oferece, assim, uma mudança no procedimento de leitura.

Uma atenção latente, despreocupada com a compreensão imediata, precisa ouvir, além ou concomitantemente à história coerente, uma "história" feita de repetições, hiatos, truncagens e torções. Nestes restos e incongruências manifestam-se representações que não cabem no universo das coisas e das relações que fazem sentido para o sujeito. (ROSENFELD, 1992, p. 189).

No que se refere ao desenvolvimento sexual, a psicanálise ajudou a entender as etapas pelas quais as pessoas passam: oral, anal, fálica e genital. A oral se dá nos primeiros meses, onde a boca se torna o lugar de prazer. Além da amamentação, a colocação de objetos torna-se um ato satisfatório para a criança. Já na anal, o processo de expelir excrementos é que ganha a atenção da criança, num compartilhamento com os pais ao sentir orgulho e satisfação pelo que conseguem fazer. Em seguida vem a fase fálica, onde acontece um dos complexos mais importantes para a vida emocional: a castração. Para os meninos, é o medo de perder o falo enquanto para as meninas, é tomar conhecimento de algo é ausente, a falta. O ciclo encerra com a fase genital, na adolescência, onde se descobre as genitais como forma de prazer junto com outro, com o objeto de amor.

Para Freud, como aponta Masotta (1987), falo não é considerado o pênis em si, mas uma premissa universal dele. Ou seja, a crença infantil de que não existe diferença entre os sexos, de que todos têm um pênis. Assim, as crianças acreditam que há somente um órgão genital, que é masculino. É com a concepção de falo que se adentra no complexo de castração e na diferenciação dos sexos.

O sujeito infantil — menino ou menina — parte da crença de que somente existe o pênis, que existe unicamente o genital masculino, e quando, com o

tempo, descobre que existem dois sexos, que, anatomicamente, há seres que não possuem pênis, surge, então, o complexo de castração. O homem, ante o confronto com o fato da diferença, sente-se "ameaçado" em relação a seu genital. Ele o tem — esse pênis — mas poderia perdê-lo. Quanto à mulher, que não o tem, anseia tê-lo, inveja-o. Inveja do pênis e ameaça de castração: são termos que nomeiam o caso da mulher e do homem no interior dessa estrutura que Freud chamou de complexo de castração. (MASOTTA, 1987, p. 32)

Como explica Rosenfield (1992), o falo marca uma completude para os meninos e para meninas uma punição consumada. A ausência do falo toma forma de um castigo relacionado ao gozo, ao autoerotismo e aos fantasmas edipianos. É necessário, porém, explicar ainda, do que se trata o complexo de Édipo, que será novamente abordado posteriormente. Em suma, é estabelecido como a relação de amor do filho com a mãe e da filha com o pai¹⁰. Assim, o filho tenta tomar o lugar do pai e a filha da mãe para ficarem mais próximos de seus objetos de desejo.

O complexo de castração não implica apenas na aquisição de uma nova angústia além das que marcaram as fases anteriores, mas ele introduz critérios, representações e raciocínios permitindo ordenar as experiências anteriores e superando assim as angústias mais arcaicas com seu impacto desestruturante. A angústia de castração difere da angústia arcaica na medida que ela não aparece como uma mera ameaça, mas como uma sanção, isto é, ela toma a forma de uma lei que enquadra o desejo em determinados limites e anuncia as penas de uma eventual transgressão. (ROSENFELD, 1992, p. 197).

A resolução desta trama se dá justamente com o fantasma da castração. O sujeito é levado a renunciar ao desejo pelo pai ou pela mãe, mas percebe a promessa de outro objeto de amor, que pode ser buscado em outro lugar. É na fase genital, ao descobrir sua sexualidade enquanto

¹⁰ Nos casos de homoafetividade, a filha ama e protege a mãe, enquanto tenta matar simbolicamente o pai. Já o filho ama o pai e deseja a morte da mãe.

adolescente, que estabelece então com maturidade seu objeto de amor fora de casa. É preciso destacar que objeto é definido por Freud, segundo Masotta (1987), como a pessoa a qual se dirige o aporte sexual e da qual um sujeito busca a realização de um ato sexual. É necessário explicar isso para poder chegar à pulsão que, ao contrário do instinto, não tem um objeto. Já libido é o nome dado por Freud para o instinto sexual.

Ainda no início da psicanálise, no final do século 19, Freud não se dava conta do papel da fantasia na constituição das enfermidades psíquicas. Até então, ele insistia que o trauma partia de algo real que geraria a neurose ou a histeria. Só posteriormente se rendeu à noção de fantasia, que não se trata de algo que tenha acontecido, mas sim de um discurso do paciente e de sua elaboração. Isso é importante também para compreender posteriormente os mecanismos que compõem o sonho.

Segundo Masotta (1987), o sonho é a realização dos desejos que brotam do inconsciente. O desejo se define pelo objeto não alcançado na realidade e acaba se tornando uma alucinação. É importante distinguir também que o objeto pode ficar disfarçado já que no sonho há desfigurações, como discutiremos mais adiante.

Também, poder-se-ia dizer que o desejo é a insatisfação que restou depois do acúmulo da necessidade. O desejo vive de sua insatisfação, resguarda esta estranha função: a função da insatisfação. Freud o dizia com todas as letras: nenhum objeto coincide com o objeto que o sujeito busca. O desejo é como uma lançadeira, que continua tecendo, quando, à primeira vista, parece que o trabalho está terminado. Esta relação profunda do desejo com a insatisfação liga-o à instabilidade do objeto da pulsão. (MASOTTA, 1987, p. 84).

De uma introdução à psicanálise, passamos na próxima etapa então a entender mais sobre a vida das mulheres nas duas obras de Mia Couto. Trataremos ao mesmo tempo de violência e dor, aspectos que todas compartilham, mesmo que em universos e narrativas diferentes.

4.2 VIOLÊNCIA E DOR

Adentrar em um mundo construído por e para as mulheres de Mía Couto é deixar-nos perplexos com a capacidade de lidar com sentimentos tão profundos, com ausências, com respingos de dignidade e um silêncio que longe de acobertar a dor, torna-a mais transparente. É um eterno caminhar sobre um chão que se fragmenta, sem apoio e com ilusões perdidas. Mesmo juntas, todas as personagens que compõem as tramas estão sós, em si mesmas, tentando entender o que não é entendível, tentando aceitar aquilo que é impossível para suas almas. Se juntarmos *O Outro Pé da Sereia* (2006) e *A Confissão da Leoa* (2012) temos personagens feridas, com machucados que não saram e de onde brota uma dor intermitente, impossível de ser completamente curada¹¹ e justificada apenas pelo fato de serem mulheres, como se isso delimitasse uma intensidade do que é sofrer.

Uma das causas desse sofrimento é marcada pela violência física e emocional que sofrem, executadas aos poucos por aqueles que amam como em um ritual onde cada parte é minuciosa e ganha importância em certos contextos. O amor não basta para apagar o sentimento de posse, os direitos e deveres socialmente atribuídos e que as deixam mais quietas, donas de si, mas não do mundo a que pertencem.

Se observarmos Mwadia, poderíamos pensar que ela conseguiu o que quis, o que sonhou, que realizou seus desejos. Ela saiu às pressas de Vila Longe rumo à Antigamente para morar com o homem que acreditou amar, mas esse sonho veio cheio de restrições e distorções, mostrando ser mais desprazeroso do que pensara. Zero Madzero era um homem bom, que dizia amar a esposa, mas tinha regras que determinavam um papel para ele e outro para a esposa, funções essas que não vinham com afetos, mas com apagamentos. Ele se construía como homem ao mesmo tempo em que apagava a sua mulher, sem chances para ficarem juntos, para haver uma troca de sentimentos. É como se estivessem fisicamente no mesmo espaço, mas vendo o mundo em tempos e perspectivas diferentes, delimitando cada momento como se suas vidas não estivessem em conjunto.

¹¹ É importante destacar, como estamos tratando de psicanálise, que a cura é entendida não como o apagamento do trauma, nem como a resolução do problema em si, mas no processo de aprender a conviver com as cicatrizes, fazer com que não doa mais tanto, que a lembrança não seja mais tão carregada de afetividade.

Em vez de proximidade, Zero e Mwadia foram tomando distâncias. Zero adquiria controle e ela silêncios. O medo de perdê-la faz com siga um caminho ainda pior: o de bani-la da vida. Receia quando ela sorri, quando canta, quando vive. Em tom de desabafo, a esposa conta: “A vida, para ele, era um rio comportado. A felicidade era o prenúncio da inundação. Quando essa enchente chegasse, o pastor não saberia o que fazer” (COUTO, 2006, p. 33). Essa inundação seria o retorno de sua amada para o outro lado do mundo, para a sua casa.

Apesar das pequenas censuras, Mwadia não dizia ser acuada pelo marido e em certos aspectos até o compreendia. Era a atitude do padraсто que causava de fato temeridade. De volta a Vila Longe, para a sua casa, o reencontro com Jesustino Rodrigues foi mais pesado do que pensou que queria. Percebeu que ainda mantinha lembranças que gostaria de ter apagado enquanto esteve em Anticamente. Até tentou fazer de conta que suas angústias não existiam, mas estavam todas lá.

O comportamento trai os personagens mesmo que queiram esconder seus traumas. Quando volta para casa, a primeira pessoa que Mwadia encontra é Jesustino, que tenta mais uma vez assediá-la com um beijo. Um esquivo é a única defesa que restou, mas nem isso foi capaz de isentá-la dos abusos. Ao ajeitar as louças após comer, padraсто começou a roçar no seu corpo e a dizer para não ter medo. Mais uma vez teve que fugir alegando sono e cansaço. Um bater de portas foi a resposta que teve do padraсто¹².

Deste começo, o leitor é levado a suspeitar do que pudera ter acontecido, mas a menção do estupro é feita por Mwadia apenas na metade do livro, quando começa a recordar de sua vida, da infância na escola, do relacionamento com Zero. Uma lembrança escapa do dia que anunciou a todos que estava grávida. Ao sair, Jesustino a seguiu tomando cuidado para que Constança não os visse. “*Devia ter-me dito primeiro, Mwadia. (...) Ora, minha filha, você está grávida de mim*”. (COUTO, 2006, p. 87, *grifos do autor*)

Parecendo não acreditar no que ouvia, a moça desatou a rir enquanto o alfaiate a observava seriamente. Ela questionou como poderia estar grávida dele já que nunca estiveram juntos. Ele lhe rebate com toda a veemência: “Como nunca?” (COUTO, 2006, p. 87). Mwadia decididamente

¹² Esse episódio é a primeira pista que temos sobre os recorrentes estupros praticados por Jesustino. É importante observar que ele se percebe como um marido rejeitado, não alguém praticando algo indevido. Do mesmo modo, Mwadia inventa desculpas como se precisasse se justificar por não aceitar os assédios do padraсто.

diz que o filho é de Zero Madzero e recebe como resposta uma ameaça: “*Vou matar esse filho-da-puta, juro por Deus que lhe vou matar*”¹³ (COUTO, 2006, p. 87, *grifos do autor*).

Mas não apenas Mwadia teve que fazer de conta que certas dores não existiam ao estar em casa. Sua mãe, dona Constança, desacreditou na felicidade, palavra sombria e que até agora só causou sofrimento. O querer ser feliz lhe trouxe dois casamentos ruins e a perda das três filhas. Nada de bom poderia vir disso. O primeiro casamento era uma ausência eterna do marido, o segundo, com Jesustino, era uma presença física que se apagava de mente e alma. Sem suas filhas, ela pensava que ficaria só mesmo em meio a todos de Vila Longe.

Por um momento Constança acreditou que poderia ser diferente, que sua vida não estaria predestinada a ser como a das outras mulheres. Enviuvou ainda jovem e bonita. Foi quando passou a receber as investidas do galante vizinho, um gôes que não se assemelhava com os homens da região. Era alguém que parecia querê-la ao mesmo tempo em que lhe dava certas liberdades. Do novo casamento, dos novos sonhos, a vida foi se encarregando de dar o tom de realidade que tanto queria fugir. O galante indiano transformou-se em um marido bêbado e violento. Para escapar das dores das pancadas, encontrou consolo na comida. Ganhou com os anos mais peso do que poderia suportar. A gordura roubou sua beleza, mas a recompensou com o amortecimento das batidas. “*Com mais carne, as pancadas doíam menos*” (COUTO, 2006, p. 322, *grifos do autor*).

A *Confissão da Leoa* (2012) também está repleta de rituais de violência dentro e fora de casa. Em ambos os casos, não há punição e nem consciência dos impactos destes atos. Se Mia Couto tentou em *O Outro Pé da Sereia* (2006) ser mais sutil, nesta obra ele foi bem mais direto na narração dos atos, que parecem praticamente todos culminarem em agressões. São corpos vulneráveis e sentimentos amargos que se acumulam entre as mulheres de Kulumani.

Um dos primeiros eventos é apresentado por uma lembrança de Mariamar. Ela recordava de quando conheceu o destemido Arcanjo Baleiro. A jovem estava a vender frangos na beira da estrada para conseguir dinheiro suficiente para um dia fugir da vila. O único policial da região, Maliqueto Próprio, no auge de sua autoridade, questionou a moça sobre a

¹³ Percebemos mais uma vez o comportamento de um marido enganado, e não de alguém que cometeu abusos.

origem das galinhas, repreendendo-a pelo comércio que considerava ilegal. Mas a lei não era seu principal interesse, mas sim usufruir de todos os benefícios de que um agente da lei poderia ter num lugar como Kulumani.

Os abusos de Maliqueto eram por demais conhecidos. Naquele momento o seu turvo olhar apenas confirmava as suas malévolas intenções. A luz faltou-me, as pernas fraquejaram-me. O cano da espingarda encostada nas minhas costas não me autorizada demoras. (COUTO, 2012, p. 51)

O que parecia inevitável para Mariamar foi interrompido por Arcanjo Baleiro, considerado um salvador. Primeiro por evitar o abuso e depois porque ele, homem bonito e da cidade, poderia levá-la em sua motocicleta para longe dali, de todo o sofrimento que passara até então. Era o que a moça sempre esperou. “O homem fitou-me, com aparente surpresa. De súbito, senti o peso da vergonha: nunca antes tinha sido olhada. Era como se o meu corpo, naquele momento, nascesse finalmente em mim” (COUTO, 2012, p. 51/52).

Em sua ingenuidade, mas também deixando escapar o quanto as mulheres de Kulumani precisam de atenção, Mariamar pensou em pedir ao caçador que ajudasse a sua mãe, Hanifa, a carregar água com a moto. Ou melhor, que auxiliasse as mulheres a buscar lenha, a coletar barro ou nas colheitas da machamba. Enfim, todas as atividades do dia a dia que convinham ao universo feminino, mas que pareciam árduas demais e que nunca recebiam nenhum auxílio para executá-las. Mais do que isso, ela queria que ele colaborasse com todas essas coisas sem pedir nenhum favor em troca.

De fato Mariamar não estava acostumada com atitudes carinhosas dos homens, nem de seu pai. A última vez que o viu ele tentou se despedir, mas ela fugiu, com medo das intenções deles, trazendo lembranças ruins da infância.

Saía de madrugada, ninguém dava conta que partia. Desta feita, porém, olhou-me com olhos vazios, tocou-me no pescoço como fazia quando eu era menina.

- Não me toque! - reagi com violência.

- Vim só dizer adeus - murmurou, submisso.
(COUTO, 2012, p. 162)

Como bem a personagem lembrou, em Kulumani os pais não são acostumados a dar atenção às filhas. Quase nunca falando com elas, dando carícias. Essas são coisas das mães. O que levava então Genito a ter uma atitude assim? Mariamar pensou logo que não era apenas uma despedida, mas um pedido de desculpas por tudo o que aconteceu. De alguma forma ele sabia que não voltaria da caça aos leões, ou à leoa, que estavam a atacar a aldeia. “Pedia absolvição por não ter sido nunca meu pai. Ou mais grave: de apenas ter sido pai para não me deixar ser pessoa, livre e feliz” (COUTO, 2012, p. 162). Mariamar desejava a todo o tempo a morte dele, rezava para que uma fera o devorasse assim como aconteceu com Silência.

Em Kulumani, várias outras mulheres também passaram por abusos, como anunciava a esposa do chefe do distrito, dona Naftalinda. Sua empregada, Tandí, foi vítima de um estupro coletivo e se tornou uma morta-viva, perdendo toda a dignidade. Só restou se entregar às feras para libertar a alma. De nada adiantou denunciar os crimes, exigir uma punição. Os maridos continuavam a deixar as esposas trabalhando sozinhas nas machambas, coletando água e lenha sem ninguém para protegê-las enquanto a aldeia estava cercada por leões.

Arcanjo também soube no fim da narrativa o quanto a própria mãe sofreu com os abusos do pai. Além do jeito rude, ele fazia a esposa passar por mais dores ao sair de casa para caçar. Luzília, casada com o irmão de Arcanjo, contou que o irmão atirou no pai porque ele foi o responsável por matar a mãe. Ao costurar a vagina da esposa com agulha e linha, não tinha remorso de fazê-la sofrer e nem de a expor a vários perigos. Em um destes dias ela pegou uma infecção e não conseguiu se curar, assim como muitas outras mulheres antes dela. O ciúme doentio do pai e as práticas que permitiam a homens como ele tomar posse do corpo e da vida das esposas causaram a morte.

Quem não morria, seja pelas práticas abusivas seja pela tristeza, suportava a violência em silêncio e sozinha, como Hanifa, que preferia que o marido se afundasse na bebida do que incomodá-la ainda mais. “A violência de Genito, quando sóbrio, acaba por doer mais do que a sua crueldade nos momentos de embriaguez” (COUTO, 2012, p. 176). Isso faz com que a mãe de Mariamar passe a desejar a morte e a culpá-lo pela morte das filhas. Mesmo Silência, morta por ataque de leões, tinha um pouco de sua culpa: “Naquela fatídica madrugada, Silência estava escapando de Kulumani, fugindo do regime despótico de Genito Mpepe” (COUTO, 2012, p. 177).

Praticamente no final da narrativa, Hanifa explica a Mariamar que não foram as pancadas recebidas na infância que a deixaram infértil. Essa foi uma versão um pouco mais leve inventada pela mãe. A família abrigava um amargo segredo. Primeiro foi Silência a sofrer e depois Mariamar. Todos os fins de tarde Genito bebia. Já quase fora de si, ia até o quarto das filhas para compor o pior pesadelo da vida delas, como nos conta a personagem.

O inacreditável era que, no momento da violação, eu me exilava de mim, incapaz de ser aquela que ali estava, por baixo do corpo suado do meu pai. Um estranho processo me fazia esquecer, no instante seguinte, o que acabara de sofrer. Essa súbita amnésia tinha uma intenção: eu evitava ficar órfã. Tudo aquilo, afinal, sucedia sem chegar nunca a acontecer: Genito Mpepe desertava para uma outra existência e eu me convertia numa outra criatura, inacessível, inexistente. (COUTO, 2012, p. 187)

Hanifa Assulua sabia, mas fingia desconhecer o que estava acontecendo. Ignorava os alertas dos vizinhos, dizia que era invenção. Quando a verdade estava cada vez mais evidente, chamou a filha para lhe perguntar. Sem ter como responder, Mariamar apenas ficou em silêncio e mirou o chão. Era o único lugar que poderia lhe confortar naquele momento.

Sem qualquer reação, fitei-a saltando sobre mim, agredindo-me com socos e pontapés, insultando-me na sua língua materna. O que ela dizia, entre babas e cuspos, era que a culpa era minha. Toda a culpa apenas minha. Bem que Silência já a tinha alertado: era eu que provocava o seu homem. Não se referia a Genito como “o meu pai”. Ele era, agora, “o seu homem”. (COUTO, 2012, p. 188)

A mãe expulsou a própria filha de casa. Não queria apenas tirá-la de sua vida, mas também eliminar sua existência, poder reverter o nascimento. Mariamar foi exilada, considerada louca. Perdeu seu direito à razão e à fala. Ser louca era a ausência perfeita para aquele momento. “Na insanidade mental eu estava visível, mas fechada; doente, mas sem ferida; magoada,

mas sem dor” (COUTO, 2012, p. 189). Assim, a violência a lançava numa outra vida, onde estava fadada a viver só.

4.3 DA VIOLÊNCIA À SOLIDÃO

Uma das recorrências nas várias vidas vividas pelas mulheres dos romances *O Outro Pé da Sereia* (2006) e *A Confissão da Leoa* (2012) é a solidão. É a ausência de alguém que lhes dê atenção, carinho, que faça companhia. Ficam recolhidas em si mesmas, cumprindo tarefas, vendo os dias passar sem motivo. Parecem que até mesmo os personagens masculinos transformam esse isolamento numa inexistência, como quando Mwadia confirma essa solidão ao ficar longe da família e amigos, ao não ter filhos e ao viver numa região tão distante como Antigamente. Tanto que essas ausências transmitiam um sentimento de morte, de um não viver, de um suicídio lento, que só poderia ser interrompido nos momentos de fantasia.

Para afastar a solidão, Mwadia pendurava os lençóis e ficava olhando-os a agitarem-se ao sabor do vento, enfunados como se fossem criaturas de alma. Refazia a lembrança da roupa no estendal da sua casa de infância. Os lençóis brancos eram, às vezes, garças cegas, outras vezes, tontas labaredas de luz. (COUTO, 2006, p. 32).

Era na própria imaginação, em como lidava com as coisas e nas lembranças do passado que encontrava companhia, que estabelecia diálogos, que ouvia vozes. Zero era um silêncio vagante que nem permitia a esposa o conforto de rir e cantarolar. Era só o pensar que a reconfortava, que fazia inverter as realidades. Era na imaginação que vivia e na realidade que morria.

Essa situação poderia mudar com a possibilidade de retornar a Vila Longe, lugar onde nascera e crescera. Ao mesmo tempo em que queria muito retornar para casa, também tinha medo. Receio do que deixara, temor por aqueles que ainda esperavam. Era como se o cordão que a ligava a um lugar, a um pertencimento poderia estar rompido e nem se apercebera. O que restaria seria juntar os cacos dos seus que não eram mais seus, da casa já morta.

Assim que se aproximava de Vila Longe, Mwadia ensaiava o sentimento de pertencer de novo a um lugar. Queria recuperar a familiaridade perdida. Carecia de ver rostos, olhares. A vila era um lugar pequeno, mas ao mesmo tempo grande para caber sua vida. Tinha uma igreja, uma praça, um cemitério. De olhos fechados poderia percorrer os espaços como quem nunca saíra de lá. A primeira construção que reencontrou foi a velha casa. “Passou as mãos pela cal, demorou-se nas fracturas do cimento como se fossem humanas rugas: a casa envelhecera, minguara de tamanho” (COUTO, 2006, p. 68). A construção onde passara boa parte de sua vida era diferente das outras da vila. Não era uma simples palhota, mas um local feito de cimento, o que resguardava o direito de se tornar uma ruína.

Quem também vive só é Constança Malunga. Suas filhas se foram, o primeiro marido morreu, o segundo se transformara em ausência. Só restavam as doenças como companhia. O retorno de Mwadia poderia pôr fim a esse vazio que percorria o peito, caminhava pelo corpo e chegava até os olhos para que pudesse ver o nada, os ouvidos contemplarem os silêncios e os cheiros confirmarem que não há algo ou alguém que pudesse mudar tudo aquilo.

Porém, com a chegada de Mwadia havia um novo aroma. O perfume da pele da filha, o cheiro que sentia desde que era bebê. O reencontro de duas mulheres solitárias é permeado por mais uma ausência. A tia de Mwadia, Luzmina, deixara de ser uma inexistência e morrera de corpo e mente. O que restara de si era uma foto presa na moldura e que deveria ser ajeitada na parede, um lugar destinado a todos os ausentes.

O último golpe rumo à solidão infinita de Constança estava dado quando sua última filha foi embora para Antigamente. Ela sentou-se na cozinha, colocou-se em frente da panela de comida e comeu sem parar. Queria apagar com aquela deglutição toda a tristeza que sentia. Ela já experimentara os primeiros estilhaços de solidão há muitos anos, ainda no primeiro casamento, mas então tinha suas filhas como refúgio. Quando o marido morreu pensou que teria uma infinita tristeza, mas não conseguiu. O que percebeu foi um profundo alívio ao vê-lo imóvel. Até fez menção de beijá-lo, mas pensou qual a razão de fazer o carinho naquele momento. Quando vivo, nunca foram de trocar afagos.

Quando Mwadia voltou para casa, Constança resolveu culpá-la por afogar as tristezas na comida e por ter perdido o belo corpo que sempre tivera e ter aumentado tanto assim de peso. Mas as acusações se dissiparam

nos primeiros instantes de conversa. A filha mais nova a fez rir novamente. Era uma gargalhada quase triste, mas algo voltava a desabrochar dentro de si. Uma cumplicidade que estava a se reinstalar.

Enquanto certos vínculos se restabeleciam com dona Constança, Mwadia sentia algo desmoronar ao percorrer a vila que tanto gostava. O estado da velha igreja a incomodou. Tudo estava em ruínas. Cedeu o telhado. Não havia portas, nem janelas. Só as paredes sujas permaneciam em pé a resistir até o último sopro de vida. Naquele momento percebeu o peso do tempo que destruída tudo o que era importante para ela. Tentou trocar de cenários, mas tudo só piorava. Foi ao cemitério ao lado da igreja e logo viu uma destruição que gostaria de apagar. Sepulturas foram assaltadas. Bichos revolviam a terra, acabando com a importância que o lugar tinha, em tempos que não voltariam jamais. A visitante foi primeiro ao túmulo da tia Luzmina. Queria rezar para ela, mas não conseguiu. Percebeu que não sabia mais como fazer. Suas lembranças também estavam se perdendo.

Constança evidenciava a sua solidão para todos que falassem com ela. Queria exprimir todo o silêncio que ficou confinado por anos. Com Rosie, a pesquisadora que estava fazendo entrevistas em Vila Longe, explicou o seu lugar, os seus espaços, que nada mais era que a cozinha do pátio, um lugar isolado da casa. “*Lá dentro de casa fica a cozinha de Jesustino. A minha é aqui fora, como sempre foi na nossa terra*” (COUTO, 2006, p. 167). Para começar, Constança disse que foi naquele chão nasceram as filhas, mas logo questionada por ter ido a um hospital. Respondeu que não poderia ser feliz num lugar de pessoas doentes. Contudo, o que Mwadia sabia é que a mãe mentia para não reconhecer que para ser atendida em instituições de saúde precisaria de autorização do marido Edmundo Capitani. Ele sempre estava longe por causa das guerras, restando como opção parir em casa e sozinha.

Assim como Constança, Hanifa também degustava silenciosamente sua solidão. Quietude que adquiriu pela ausência do marido e também por ter afastado de si a sua filha Mariamar. Com a morte de Silência, sentia-se cada vez mais sozinha. Logo que a jovem morreu, percebeu que inusitadamente o marido Genito Mpepe acordara cedo. Normalmente era ela a sair antes do nascer do sol para colher lenha, buscar água, acender o fogo, preparar a comida, trabalhar na machamba. Tudo isso sem a ajuda de ninguém. Mas neste dia, excepcionalmente, ele estava a dividir com ela o peso da vida.

Apesar daquele ato de Genito, a vida de Hanifa em nada tinha mudado. Visitantes chegaram em comitiva para dar cabo dos leões que assolavam Kulumani. Uma festa seria dada para recebê-los. Caberia às mulheres cozinhar e fazer os preparativos, mas não participar. Elas permaneceriam enclausuradas nos seus próprios espaços, apartadas das comemorações do lado de fora. Até Mariamar se converteu em solidão quando o caçador Arcanjo Baleiro não foi buscá-la como havia prometido. Ficou sem amor e sem alma. Perdeu as esperanças e depois a vontade de viver. O que restou foi o vazio de não amar e o desejo de ser amada.

Mesmo a mãe de Arcanjo, Martina Baleiro, contava apenas com a ausência do marido. Era nestes instantes que tomava as rédeas das coisas, podia mandar. Era soberana apenas como mãe.

O que para nós era alívio, para ela parecia uma penosa saudade. Nesses longos períodos de solidão, a mãe continuava cumprindo o ritual das encomendadas redações: vestia-se com o seu vestido mais elegante – na verdade, o único vestido que possuía – e fazia de conta que escutava os ditados do ausente Henrique Baleiro. Com tal devoção se representava escrevendo, que nós escutávamos, ecoando nos corredores da casa, a arrastada voz do nosso pai. (COUTO, 2012, p. 67/68)

Mas estas atitudes dos homens em se afastar das mulheres podem ser explicadas em muitos apontamentos de Mía Couto como costumes que precisam ser superados. Por isso, relata marcadamente, principalmente em *A Confissão da Leoa* (2012) que a tradição não é algo sacralizado e que deve ser mantida intacta, mas sim que, se praticada de maneira vil, pode prejudicar mais do que ajudar.

4.4 TRADIÇÃO: O PAI NO COMPLEXO DE ÉDIPO

A tradição é fortemente questionada nas obras de Mía Couto, algo que é discutido pelo autor de maneira ampla. Ao mesmo tempo em que defende o quanto a tradição é importante para uma ligação com as pessoas, para um espírito de comunidade e de um vínculo com a ancestralidade, formando um rizoma de crenças, é também apontada como um sistema de confinamento, principalmente no que se refere às mulheres.

O que o autor revela é que a tradição depende da maneira como é praticada, como é vivenciada. Quando se utilizam de certos conceitos para manter a união do grupo, para valorizar a memória é importante, mas é preciso avaliar o preço pago por isso, principalmente quando algumas destas regras reduzem a liberdade das pessoas. Podemos perceber exatamente essa diferença na relação entre Zero Madzero e Mwadia. Por mais que exista amor entre os dois, os costumes impõem certos ritos que em vez de uni-los, afasta-os ainda mais.

É no dia a dia que essas tensões florescem com maior impacto. Quando o casal volta da casa de Lázaro Vivo após uma consulta, o burriqueiro apressou o passo para mostrar a todos que andava a frente da mulher, como todo homem deveria ser. Contudo, naquelas paragens, não havia a quem vangloriar o seu poder. “Não havia ali ninguém para os ver passar. E o riso lhe foi murchando numa linha entristecida”. (COUTO, 2006, p. 26). Episódios como esses mostram o quanto tais regras precisam de um coletivo para ser encenadas e que usar a tradição para ter uma posição acima para o outro não é garantia de manutenção da coletividade. Percebemos ainda quando Mwadia foi até Vila Longe e Zero não quis se despedir dela. Para ele, isso era assunto de mulheres. Ele abriu mão de dizer adeus em nome da posição de homem que deveria manter.

A interdição é um dos aspectos mais latentes das obras de Mia e justificada nestes casos com a tradição, como um desejo dos ancestrais, como se isso garantisse o melhor para todos e o equilíbrio. Não são raras as vezes que são apresentados lugares onde as mulheres não podem ir, coisas que não podem falar. Quando Zero foi conversar com o adivinho, Mwadia ficou do lado de fora. Acorrou-se tentando diminuir o seu tamanho e esperou. Dos raros momentos que poderia falar, alterar o tom era ir longe de mais. “Uma mulher não se confronta daquela maneira, olhos nos olhos, voz na voz” (COUTO, 2006, p. 46).

Mesmo querendo se adaptar a todas as tradições, aos costumes que lhe confinava, Mwadia ainda sentia uma inquietude. Quando criança, ela não ficou em Vila Longe. Foi enviada para o Seminário de Darwin, no Zimbabwe, com as aulas pagas pela tia Luzmina. Era a única chance de a menina ter um futuro, como a tia dizia: “*Não quero que acabe como nós: sem tamanho, sem destino*”. (COUTO, 2006, p. 83, *grifos do autor*). Ela queria que a sobrinha não apenas estudasse, mas que também se tornasse freira. Assim poderia fugir daquele lugar e também de sua condição de mulher.

Outro aspecto que é oriundo da tradição, mas que marca forçosamente a vida das mulheres é a maternidade. Ser mãe tem um papel fundamental dentro dos povos bantu, relacionado à fertilidade e a manutenção do grupo. Contudo, em alguns momentos consegue impor à mulher uma função de apenas dar vida. Quando isso não acontece sente o peso da culpa, se sente afastada do grupo e não tem um espaço dentro do ambiente coletivo. Ser mãe em vez de valorizar as mulheres acaba por confiná-las. Essa contradição aparece fortemente nas construções feitas por Mia Couto, principalmente ao destacar as personagens centrais como estéreis e isoladas socialmente. Ele desconstrói essas crenças para explicar os motivos e os impactos da falta de um filho na existência delas.

Mesmo nas personagens que já deram à luz, é possível perceber o quanto o ato é dúbio e pode causar sofrimento. Dona Constança conta à pesquisadora Rosie um dos raros sonhos que teve: ela tinha dado uma festa para contar a todos que secou e queria comemorar o fato. Sob o olhar fuzilante do marido, ela disse a todos que enfim era uma mulher seca, que não poderia gerar mais ninguém. Os convidados ficaram indignados, afinal era uma ofensa contra aquilo que acreditavam ser a vocação da mulher. Até as filhas não se continham, questionando à mãe em sonho se não tinha gostado de tê-las. Mas ela de fato disse nunca ter tido as meninas, mas sim elas que sugaram o alento de sua vida:

Verdade fosse dita: a ele (Jesustino Rodrigues) nunca nenhuma filha tinha pesado. Nem na barriga, nem na vida. Nela, e só nela, pesaram os vivos, pesaram os falecidos. Esse é o destino da mulher pobre: ser a última a deitar-se e não dormir com medo de não ser a primeira a despertar. (COUTO, 2006, p. 171).

Ainda na entrevista com Rosie, dona Constança explicou uma triste realidade para as mulheres. Segundo ela, mesmo entrando em outra prisão, casar era a única maneira de fugir de outras cadeias. O casamento era a passagem para outra vida, que deveria ser mais leve, com menos controle. Jesustino foi partes libertador para Constança, já que vinha de outras terras, trazia outros costumes. “Uns usam o casamento para fazer família. Ela usara o matrimônio para desfazer a anterior família” (COUTO, 2006, p. 176).

Além do matrimônio e a maternidades, as mulheres eram submetidas a práticas dolorosas porque os homens acreditavam que os fluídos que

saíam delas eram sujos. Tais crenças eram referendadas, na obra, pela tradição. Uma das práticas citadas por Constança era a retirada de uma casca de árvore, onde era colocada em um tecido e depois introduzida na vagina para fazer a limpeza.

- *Que horror!», exclamou Rosie. E você era obrigada a fazer amor assim?*
- *Amor?! Chama isso de amor?*
- *Mas com Jesustino também era assim?*
- *Homem é homem.* (COUTO, 2006, p. 179)

Também Dia Kumari, na parte da obra *O Outro Pé da Sereia* (2006) que se passa no século 16, relata os preceitos de sua tradição. Ao ficar viúva na Índia esperava-se que ela se atirasse às chamas para encurtar o luto e se purificar. Diferente de outras mulheres, ela não relutou: acendeu a fogueira e se entregou às chamas. O que as pessoas não esperavam é que ela não fosse morrer. Saiu intacta das labaredas, mas a família e os vizinhos ficaram horrorizados acreditando que Dia estava possuída por espíritos. Ela foi expulsa de casa e posteriormente escravizada. “Nem notou demasiada diferença. No mundo a que pertencia, ser esposa é um outro modo de ser escrava. As viúvas apenas acrescentam solidão à servidão” (COUTO, 2006, p. 108).

Em *A Confissão da Leoa* (2006), o questionamento sobre o papel da tradição no confinamento das mulheres é bem marcado e confessado abundantemente entre as personagens. Como no relato de Mariamar sobre como sua mãe chamava Genito Mpepe, por exemplo, onde não poderia pronunciar o nome dele para demonstrar respeito. Dizer o nome a colocava num patamar de igualdade, o que não poderia acontecer conforme os costumes. Esses procedimentos apresentavam-se como uma contradição na família de Genito porque eram ao mesmo tempo assimilados e também assumiam demais os ritos de Kulumani. Enquanto mais se apossavam de alguns dos costumes locais, mais Hanifa, esposa de Genito, se apagava e desejava também fazer desaparecer a aldeia, principalmente após a morte de sua filha mais velha, Silência. Práticas, até então interditas, tornavam-se para ela a opção para fazer ruir o lugar que ela culpava por tantas tristezas. Ofendendo os antepassados conseguiria trazer suas iras para a pequena e agonizante vila.

- É isso que eu quero: sujar a aldeia, sujar o mundo.
- Hanifa, escute bem: o tempo vai passar, a gente vai esquecer. As pessoas esquecem até que estão vivas.
- Há muito que eu não vivo. Agora, já deixei de ser pessoa.

Meu pai olhou-a, desconhecendo-a. A mulher nunca falara assim. Aliás, ela quase não falava. Sempre fora contida, guardada em sombra. Depois de morrerem as gêmeas, ela deixou de pronunciar palavra. (COUTO, 2012, p. 20).

Quem parece não se sentir presa e ao mesmo tempo desafiar estes ritos que a população denomina como tradição é Naftalinda, justamente por ter sido excluída dos papéis comumente dados a uma mulher já que não poderia ter filhos. Para salvar a sua vida da solidão e do esquecimento, ela contou com os privilégios de ter estudado e ter se casado com o administrador do distrito. Como primeira-dama teria poderes de dizer o que pensava sem ser punida por isso. É uma condição que outras moradoras de Kulumani não gozavam, por isso precisavam de outros subterfúgios, como Mariamar, para tentar escapar, mesmo que essa fuga não seja fisicamente.

Subitamente, vejo Naftalinda atravessar a praça com passo firme. O que faz ela nesse local proibido para mulheres? Conheço-a desde menina, partilhei com ela a solidão da igreja da Missão. Uns dizem que o peso a tornou louca. Eu tenho fé na sua demência. Só as pequenas loucuras nos podem salvar da grande loucura. (COUTO, 2012, p. 89).

Dessa loucura, as ex-colegas de escola partilham muito bem. A loucura de Naftalinda está em desafiar as regras locais, a de Mariamar está em questionar os limites do seu corpo, de tornar-se outra. Ambas encontram em si e em seus devaneios as forças para serem de fato quem sempre quiseram: alguém sem medo de viver. Para a esposa do administrador não existem lugares interditos. Ela entra como passos firmes na *shitala*, onde é proibida a presença de mulheres. Não faz apenas isso, também fala, questiona, contraria, acusa.

- Privado? Não vejo nada de privado, aqui. E não me olhem assim que não tenho medo. Sou como os leões que nos atacam: perdi o medo dos homens.
- Naftalinda, por favor, estamos reunidos aqui segundo a tradição antiga _ solicita Makwala.
- Uma mulher foi violada e quase morta, nesta aldeia. E não foram os leões que o fizeram. Já não há lugar proibido para mim. (COUTO, 2012, p. 114).

Há algo com a morte de Tandi que se rompe em Naftalinda, como se a empregada fosse o último vínculo dela com os costumes locais. O fato de a empregada/amiga ter sido violada por causa das tradições e perder a vida faz com que o último respeito pelas regras se desfizesse. Na verdade, a esposa do administrador local nunca foi considerada por mulher por inteiro dentro dos preceitos de Kulumani. Tinha um corpo que se sobressaía aos limites do que era aceitável, foi para a escola, não poderia ter filhos. Este último quesito era o que mais a impedia de fazer do lugar. A falta da maternidade lhe retirava um espaço, ao mesmo tempo em que lhe garantia outro. Uma liberdade referendada por sua loucura, por seu desrespeito com as regras, mas que carecia do poder do marido e do dinheiro dele.

Os apelos de Naftalinda são para que os visitantes, como o caçador Arcanjo Baleiro, punam os violadores de Tandi, os homens que se apóiam nas tradições, nos poderes locais para fazerem o que quiserem, para agir sem limites enquanto impõem interdições aos outros. É neste momento que a esposa do administrador não sente mais medo, não teme perder nada. Sabe que o confronto é inevitável e que suas palavras, pela primeira vez, podem ter algum peso, pelo menos para as pessoas que não são de Kulumani.

- Mamã, há que pedir a palavra _ adverte Florindo Makwala.
- A palavra é minha, não preciso pedir a ninguém. Estou a falar consigo, Arcanjo Baleiro. Aponte a sua arma para outros alvos.
- Que conversa é esta, esposa?
- Fingem que estão preocupados com os leões que nos tiram a vida. Eu, como mulher, pergunto: mas que vida há ainda para nos tirar? (COUTO, 2012, p. 121)

Mariammar, assim como Naftalinda, também estava condenada a não ser mulher por inteiro em Kulumani. Era infértil e jamais poderia gerar um filho. Não poderia cumprir o que acreditam ser a máxima missão de uma mulher na aldeia. Entre as desculpas dadas até então estava o fato da mãe, Hanifa, ter sido amaldiçoada ao não passar pelos rituais de iniciação devido à pressão dos padres católicos.

Mariammar também deveria ter passado pelos rituais, mas não os fez. Quando criança, perdera a habilidade de andar, de correr. Não se via mais como uma pessoa apta a se desenvolver. Era um corpo que não tinha autorização para ser adulto. Mas quem manda no corpo? Mesmo sem o aval dos ancestrais e da tradição, os seios de Mariamar estavam a crescer quando ainda não podia caminhar. É neste momento que as mães submetem as filhas aos rituais de iniciação. Mas como era diferente, filha de assimilados, também logo fora enviada à missão católica para escondê-la.

As mulheres viam-me às costas dos rapazes e, apoquentadas, viraram a cara. É nessa posição, às cavalitas, que as madrinhas, as chamadas “mbwanas”, transportam para as cerimônias as meninas que se vão transmutar em mulheres. Era isso que as mulheres não me perdoavam: eu antecipava e desarrumava um momento que se queria recatado e sagrado. Filha e neta de assimilados, eu não cabia num mundo guiado por arcaicos mandamentos. O meu pecado tornava-se mais grave por causa dos tempos de crise que vivíamos. Quanto mais a guerra nos roubava certezas, mais carecíamos da segurança de um passado feito de ordem e obediência. (COUTO, 2012, p. 123/124).

Esses rituais presentes nas tradições locais de Kulumani faziam com que as pessoas se adaptassem às necessidades. Para matar os leões, os caçadores locais dançavam, rodopiavam e saltavam para conseguir a benção divina. Em pouco tempo já estavam a urrar, rosar e a espumar, libertaram a fera adormecida dentro deles. Estes que vão a matar os bichos também já não são mais gente. “Aqueles homens são os próprios animais que pretendem caçar. Aquela praça apenas confirma: a caça é uma feitiçaria, a última das autorizada feitiçarias” (COUTO, 2012, p. 147).

O ritual encanta o escritor Gustavo Regalo, mas logo é questionado por Naftalinda que mostra os dissabores do que estava a assistir. Dos vinte

homens que se transformavam durante os ritos em praça pública, doze estavam envolvidos na morte de Tandi. Toda a beleza daquele espetáculo esvanecia-se à medida que sabia o que estava por trás daquela gente. Sem saber, a empregada tinha atravessado um acampamento que servia aos ritos de iniciação dos rapazes. O lugar é proibido às mulheres porque é sagrado. Ao transgredir, ela foi punida com o abuso de todos os homens. Ferida, ela chegou a ser levada para atendimento de saúde, mas ninguém queria ajudá-la com medo de represálias. Nenhuma autoridade local teve coragem de contradizer a tradição e punir os envolvidos. Com isso, a alma de Tandi foi morta, restando apenas um corpo que depois foi entregue aos leões.

A tradição assume assim o papel de protetor para a mulher, mas também o de carrasco, dependendo da maneira como é abordada e praticada dentro das comunidades. Isto se dá porque estabelece como uma lei, referendada pelos ancestrais e seus anseios, repassados de geração para geração via oralidade. Sendo essa lei inquestionável e, caso não cumprida, passível de punição com a exclusão do grupo.

Como figura de lei, a tradição poderia ser encarada e analisada dentro do complexo de Édipo, sendo a figura a quem se ama (o objeto), a quem se deseja cumprir para conquistar uma posição dentro do grupo. É construído o medo por desobedecer as regras e a punição é a castração, que se estabelece como a exclusão, com o não pertencimento. Mas para chegarmos a este ponto, onde águas mais turbulentas nos assustam, procuremos a tranquilidade dos primeiros conceitos. Voltemos a Freud (2011) para entender o complexo de Édipo e depois tentemos compreender se é possível fazer este diálogo em África, em sociedades matrilineares. Depois voltaremos para as personagens e suas relações com a tradição.

O complexo de Édipo é um marco para a teoria psicanalítica fundada por Sigmund Freud. Neste conceito se estabelece o processo de eleição dos objetos de amor durante a infância e que fundamentam a vida emocional e sexual da criança posteriormente na vida adulta. Segundo Freud (2001), o complexo se dá também em um período onde se percebe a ameaça da castração, com as meninas tomando consciência da ausência do falo e os meninos a possibilidade de perda, um dos maiores traumas da vida. Para as meninas, mesmo que tentem manter uma relação de igualdade com os meninos, reconhecem que há uma falta, uma ausência que se manifesta também em toda a vida adulta. Essa temeridade se baliza principalmente no cumprimento de regras, de valores, para que não sejam punidas.

Freud (2001) analisa que os efeitos da castração são mais uniformes nas meninas que, apesar de terem a falta de um pênis, não precisam mais recriar a perda. A reação delas é muito mais por nunca ter tido um. “Desde o início, inveja nos meninos a posse dele; pode-se dizer que todo o seu desenvolvimento se realiza à sombra da inveja do pênis” (FREUD, 2001, p. 71). É interessante notar que o medo da castração é o que dá fim ao complexo de Édipo nos meninos enquanto é a percepção da ausência de um pênis inicia o complexo nas meninas.

Contudo, durante o complexo de Édipo há uma tentativa de transgredir essa lei para ganhar o amor do pai de sexo oposto. Enquanto a menina tenta conquistar o pai, o menino quer o afeto da mãe. Para que ambos consigam a atenção só para si, desejam que o pai de mesmo sexo desapareça para assumir o lugar dele. Assim, a menina quer tomar o lugar da mãe e o menino o do pai para reinarem soberanos nestes papéis¹⁴.

Por isso, é comum nesta fase os sonhos com a morte dos pais, principalmente do pai que for seu rival, já que seria a realização do um desejo. Como as crianças não acobertam ainda seus desejos, a tentativa de fazer desaparecer o pai ou a mãe fica muito explícita durante o sono. Também nesta fase começa a estabelecer uma instância moral que pune o desejo que a criança tem de matar o pai de mesmo sexo com a ameaça de perder o parente a quem se ama. É a ameaça da castração. Para a criança, não se trata apenas de encontrar o amor em um adulto, mas também ter suas necessidades atendidas, como aponta Freud (2014).

Um dos representantes deste desejo dos filhos pelos pais está presente no mito de Édipo rei e que ajuda a denominar o processo como complexo de Édipo. Trata-se de uma tragédia de destino onde a vontade dos deuses se impõe à resistência dos homens. Laio procura um oráculo que lhe diz que será morto pelo próprio filho. Quando a criança nasce é abandonada e adotada por outro rei. Quando cresce, Édipo entra em uma disputa com Laio, matando-o sem saber que era o seu pai e se casa com Jocasta sem saber que era a sua mãe. Só descobre o que houve quando procura um oráculo em busca de respostas.

Esse mito continua a impactar o homem moderno, segundo Freud (2014), não por lembrar que os deuses controlam a vida, mas por

¹⁴ Retomo aqui mais uma vez a explicação de que no caso das crianças homossexuais, a conquista se dá com o pai de mesmo sexo e tenta-se tomar o lugar do pai do sexo oposto.

representar um desejo comum dos filhos. “Seu destino apenas nos comove porque também poderia ser sido o nosso, porque antes de nosso nascimento o oráculo lançou sobre nós a mesma maldição que lançou sobre ele” (FREUD, 2014, p. 285). Hamlet, de Shakespeare, também traz esse desejo da morte do pai, mas que não se aplica exatamente no matar, mas em não vingar seu assassinato. O homem que matou o pai do jovem e assumiu o lugar dele, casando com a mãe realizou o desejo do filho.

O horror que deveria movê-lo à vingança é assim substituído por autocensuras, por escrúpulos de consciência que o repreendem porque ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador que deveria castigar (FREUD, 2014, p. 288).

É no complexo de Édipo que se dá o primeiro corte de uma criança, entre mãe e filho, pai e filha. Ao traçar um conflito fundamental, também evita que o sujeito se fixe em um objeto, principalmente a pai e mãe. A mãe, neste complexo, assume a função de determinar o corpo erógeno enquanto o pai está ligado ao corte, a perda obrigatória do objeto e suas consequências. O pai surge como a figura de corte, que determina a lei, as proibições. Em seguida, ele aparece como um sujeito de identificação com o filho, sendo o ideal social e sexual. O mesmo acontece com a filha, só que o pai é o objeto de amor enquanto a mãe é quem fará a ruptura, tornando-se depois o ser de identificação.

Contudo, a base para a teoria freudiana é a sociedade ocidental, mais especificamente a europeia do final do século 19. Mas como levar esta dinâmica para a África? Para sociedades matriarcais onde a união entre homem e mulher pelo casamento tem apenas a função de reprodução, onde os valores morais são outros? Quem seria a figura da lei? Quem seria o castrador e o que seria essa castração, que já não é o medo de perder o objeto de amor?

Segundo Ortigues e Ortigues (1989), muito se acreditou que o complexo de Édipo não poderia ser pensado em África, principalmente em sociedades matrilineares. Na defesa deles, as fantasias edípicas englobam questões gerais da vida humana, como o que é ser homem ou mulher, o que é ser bom ou mau, o que é permitido ou não. Entre os maiores desafios de utilizar o complexo em África está em definir família e estabelecer seus papéis, onde pai, mãe podem assumir funções secundárias na educação de crianças e onde avô, avó e tios se tornam protagonistas. Justamente o que

define como responsabilidade de cada um pode ser subvertida a qualquer momento. O avô ou a avó seriam na verdade um tio ou uma tia ou o pai ou mãe de uma antiga co-esposa da mãe, o irmão seria algum parente distante e o tio seria um amigo do pai. Mesmo o pai nem sempre é o genitor biológico. Pode ser um parente ou vizinho dos genitores e os irmãos em alguns casos são primos distantes.

O divórcio é um dos processos que levam a mudanças nos papéis sociais das famílias e nas funções desempenhadas por cada um, levando a redefinir relações. Famílias podem ser compostas e recompostas três, quatro ou mais vezes e o grupo se forma de 10 e 20 pessoas com laços parentais próximos. As crianças frutos destas uniões são confiadas a tios, tias, avós que garantirão a educação dos pequenos. “Durante estes períodos, os pais não têm notícias ou então apenas raras notícias. Muitas crianças nunca viveram como seu pai mas o ‘visitam’ a cada dois ou três anos” (ORTIGUES e ORTIGUES, 1989, p. 46).

Com isso, os pesquisadores puderam constatar que o casamento não se trata necessariamente do estabelecimento de um casal, mas a aliança entre linhagens e cujo objetivo é o crescimento e a estruturação de um laço. Cabe às leis tradicionais decidir o destino dos filhos, cujo cuidado e educação são assumidos coletivamente. Por isso é tão difícil encontrar órfãos ou pessoas desamparadas em África já que sempre haverá um parente, mesmo que distante, com condições para cuidar. Assim, a função do casamento é gerar filhos para o grupo. A individualidade do casal não deve ser levada em conta.

As leis não são elaboradas e aplicadas dentro de casa, mas sim fora, socialmente. Cabe aos mais velhos serem guardiães dos ritos, dos costumes e de toda a tradição que mantém a ordem social. Se alguém desobedece, fica isolado: “Aquele terá todas as dificuldades na vida, no trabalho, nas discussões, não terá amigos, será abandonado, isolado. Isto leva à loucura. A loucura é estar sozinho” (ORTIGUES e ORTIGUES, 1989, p. 37). E a criança que não tiver pai, mesmo que essa função seja substituída por outra pessoa do clã, corre o risco de ficar louca, de não estar adaptada socialmente. É este pai, essa figura social que pode ser assumida por qualquer um dentro deste rizoma de relações, que a insere dentro da tradição, dentro dos costumes. O louco é quem está fora disto, que não faz parte desta inserção social. O destino do louco, do impotente, do agressivo é mesmo o mesmo: ficar só.

À medida que a pesquisa de Ortigues e Ortigues (1989) foi se desenvolvendo, eles começaram a entender que a imagem do pai tendia a ser relacionada com o ancestral, num processo praticamente de encobrimento, de apagamento de um para a sobreposição do outro. Neste sentido, o que passava a imperar era a imagem mitológica do ancestral como figura de lei, como determinante de processos comportamentais. Os pesquisadores chegam a um momento crucial para a psicanálise: o entendimento do complexo de Édipo. Se inicialmente, nas entrevistas com criança emergia a imagem do pai, no aprofundamento das conversas perceberam que essa função era absorvida pela coletividade ou pelos ancestrais. Neste mesmo sentido, a sexualidade, que se organiza a partir deste complexo e da eleição do objeto de amor, não correspondia à família, não se dava dentro deste pequeno grupo, mas sim na coletividade. Trata-se de um assunto social e não do indivíduo. Assim, entenderam que...

...a castração é vivida no registro coletivo da obediência à lei dos mortos, a lei dos ancestrais. Ela equivale a ser excluído, abandonado pelo grupo. É por isto que, em contraposição ao confronto com o pai, temos a ameaça de abandono pela mãe ou pelo grupo, abandono mortífero equivalente da castração. (ORTIGUES e ORTIGUES, 1989, p. 81)

Os pesquisadores precisavam resolver o complexo de Édipo já que a função simbólica do pai é presa na ancestralidade e na tradição, não podendo assim a criança se ver como igual ou superior e tentar ocupar este lugar. Uma solução que passou a ser plausível é a hierarquização e a ocupação de um lugar neste trajeto de poderes estabelecidos tradicionalmente. A criança se satisfaria com a promessa de que um dia também se tornaria um ancestral. A rivalidade também passa por um processo de deslocamento que atinge o coletivo. Em vez de focar no pai, vai passando por vários homens, ou mulheres, do tecido social como tios, irmãos, primos.

É a figura da inveja, da intriga e dos ciúmes que passam a justificar ações, ao mesmo tempo em que não há uma interiorização da culpa, não se colocando como central no sofrimento e deslocando para o outro a responsabilidade pelo mal, pela fatalidade do destino. As sensações de dor são relacionadas ao olhar dos outros, como se fosse constantemente

moldado e julgado pelo coletivo. É sempre este olhar externo que o torna o sujeito desprezível e atrai sentimentos negativos.

Assim, o sentimento que se internaliza no processo de castração é a vergonha e não a culpa já que a identificação com a função do pai, do legislador, não se dá até o final. A fantasia de morte do pai não se cumpre porque o ancestral já está morto. Já o ódio, a rivalidade migra para os parentes em geral ao mesmo tempo em que essa agressividade fica recalcada por causa das leis de solidariedade coletiva, em nome do bem comum.

Para as mulheres, a castração não se dá apenas pela falta do falo, mas sim pela falta do filho. Ser estéril, não ter descendentes, é não ter poder, não ter direitos. Ela precisa, para se constituir mulher, ter filhos para herdarem do pai quando este morrer, para herdarem também do ancestral. Este ter ou não ter fica submetido à ideia de herança, tendo inclusive influência para os filhos homens. “Herdar do pai é tomar o lugar do pai. Trata-se, portanto, do problema edípico” (ORTIGUES e ORTIGUES, 1989, p. 149). Nesta herança inclui-se o papel de receber a tradição e desempenhar o poder de aplicá-la e propagá-la para as gerações seguintes.

Entre as conclusões apontadas por Ortigues e Ortigues (1989) estão o quanto o complexo de Édipo é importante para os processos intelectuais e afetivos. É um lugar de limites onde o desejo de tomar o lugar estabelece o que deve ser eliminado, o que deve desaparecer para tomar o lugar do pai. A criança aprende a atrasar esta satisfação já que ao longo de seu desenvolvimento é levado a se tornar aquilo que no momento do complexo é interdito. Precisa se tornar um homem como seu pai ou uma mulher como sua mãe.

Outra questão importante a ser colocada se refere à morte, como a herança e o luto. Enquanto no ocidente a herança está atrelada principalmente aos bens materiais, nas comunidades africanas também se relaciona à tradição, já que o morto se transforma num ancestral e toda a sua bagagem toma a forma de lei. A diferença é que esta lei não é aplicada somente ao núcleo familiar, mas a todo o clã, tratando-se de uma herança coletiva. No mesmo sentido, fazer o luto não se trata apenas um rito de embalsamar o cadáver, mas sim um conjunto de cerimônias que visam unir o morto com os ancestrais e lhe dar o estatuto de autoridade junto aqueles que estabelecem a origem da vida e da lei.

A Tradição é uma herança que se transmite dos mortos aos vivos. Vimos que, na clínica africana, a referência da criança a seu pai conota uma dupla relação aos ancestrais e às classes etárias, o que significa dizer que conota os estatutos atribuídos aos mortos e aos vivos. O essencial, na referência ao pai, é que vai do lugar marcado ao lugar ocupado, do pai simbólico ao pai genitor, de uma figura de autoridade a uma função física de geração. Não poderia ser de outra forma. É necessário que uma confiança preceda o saber; o argumento de autoridade precede o argumento da experiência. E quando os psicanalistas falam de “frustração” não podem se esquecer que é a confiança infantil na palavra dos ascendentes que não quer ser frustrada. (ORTIGUES e ORTIGUES, 1989, p. 278).

Assim, somos compreendemos a exclusão de Mwadia e de Mariamar e os conflitos com a tradição. As duas mulheres estudaram em escolas fora das aldeias, não passaram pelo processo de iniciação, não adentrando no mundo destinado a elas dentro da cultura. Outro complicador, nos dois casos, é a infertilidade, negando o papel de ser mãe, função essencial dentro do grupo. Assim, elas não teriam legitimidade e poder.

Estar fora da tradição é não encontrar sentido na vida já que eram estas regras ditadas por ancestrais que delimitavam o que é viver, os sonhos e os desejos. Encontrar outra maneira seria um não viver. Ao não se centrar em uma relação de diálogo, ao não permitir a fala e somente determinar a obediência, a tradição, neste contexto, se coloca como imposição, gerando traumas e eliminando socialmente quem não aceita fazer parte da relação.

Definitivamente, Mwadia e nem Mariamar não estavam dentro da tradição, pelo menos desta pregada irredutivelmente pelos chefes locais. Nesta tentativa de tentar outra vida, de ter outros desejos, foram punidas com a castração: serem consideradas loucas e estarem sempre sós, longe daqueles que amavam. Contudo, parece haver uma diferença de afetividades entre as duas personagens. Mwadia parece gostar, sentir algo pela vila, pelas pessoas e pelo modo como vivem, mesmo não estando inserida neste contexto. Já Mariamar sentia repulsa, tinha ódio e o desejo de matar este pai chamado tradição, que a aprisionava. Mas ambas nutriam o mesmo sentimento de liberdade, de querer fugir destas amarras, destas leis que não considerava suficientes para justificar sua existência.

Contudo, Mia Couto não cria um desfecho para esse conflito edipiano, mas apenas aponta uma esperança. Não mostra uma fórmula pronta para sanar os traumas. As personagens são levadas a expor seus sentimentos, suas angústias, narrar toda a violência sofrida. Mas tudo termina com a expectativa de ir embora. Acredito que essa partida eminente possa ser a consolidação da castração, o rompimento necessário para que se possa buscar outro objeto de amor, uma nova vida fora daquelas leis.

4.5. ENTRE SONHOS E DELÍRIOS

A partir da psicanálise foi possível traçar uma relação entre tradição e o complexo de Édipo. Agora, faz-se necessário caminhar por outro terreno emblemático da pesquisa: os sonhos. Fazer uma análise dos sonhos e delírios de Mariamar e Mwadia e o que isso representa para as personagens. Assim como também entender o impacto de produções oníricas nas narrativas criadas por Mia Couto.

Começamos aos poucos tentando compreender como se formam os sonhos, o que são e qual a importância para as atividades psíquicas. Depois, vislumbramos os acontecimentos em *O outro Pé da Sereia* (2006) e *A Confissão da Leoa* (2012) que remetem para sonhos ou delírios, mas antes é necessário embasar as análises em Freud e outros autores para entender a relação entre sonho, psicanálise e literatura. Bellemin-Noël (1978) define o sonho na literatura como uma narrativa produzida pelo sonhador quando está acordado. Estes relatos são fragmentos que durante o sono se transformam numa linguagem, posteriormente contada para outros, transmitida pela escrita.

Mas antes de chegarmos à literatura de fato, vamos embarcar nos conceitos primordiais traçados por Freud ainda em *A Interpretação dos Sonhos*. Neste livro, escrito no final do século 19, mas datado do século seguinte, a intenção era ter uma teoria do século 20, marcada pela modernidade. Ele inicia a obra já alertando que o interesse pelos sonhos não é algo recente na humanidade. Desde a antiguidade se acreditava que estas visões ao dormir tinham origem divina capazes de prever o futuro ou enviar uma advertência. Freud inova ao trazer uma proposta científica, baseando seus argumentos a partir de pesquisas e experimentos já realizados, contrapondo-os, e utilizando relatos conseguidos na clínica psicanalítica e na análise dos próprios sonhos. Entre os principais apontamentos estão a defesa de que os sonhos se constroem a partir de um grande esforço

psíquico e que o inconsciente, esfera de nossa construção psíquica que foge à consciência, é responsável por boa parte de sua elaboração.

Os sonhos, na teoria freudiana, podem se formar de duas maneiras: primeiro por um impulso reprimido, um desejo do inconsciente que ganha força durante o sono, o suficiente para ser sentido pelo eu. Pode ser ainda um impulso que restou da vida desperta, algo que estava no pré-consciente ou na memória recente. Assim, ele pode surgir do inconsciente ou do próprio eu. Outra constatação é de que essa elaboração sempre tratará do sonhador numa narrativa totalmente egoística. Mesmo quando o “eu” não aparece explícito nesta história vivenciada durante o sono, há sempre uma ou mais pessoas que cumprem essa função. Esse mecanismo é utilizado para burlar a censura, que impede um desejo de ser realizado.

Também precisamos entender que o impulso é uma força que exige a realização de algo, como explica Freud (2010), e que move o instinto, que leva à sobrevivência. Em contrapartida, os instintos precisam de uma meta, que é a realização, a satisfação. Apesar de existir um mecanismo que leve para a execução, há muitos caminhos para alcançar, como a eleição de um objeto ou mais, capazes de satisfazer mais de um instinto. Cabe ao inconsciente trabalhar para descarregar os impulsos de desejo. Como os processos dentro e fora do consciente são atemporais, não se alteram com a passagem do tempo. O inconsciente também não leva em conta a realidade, ou seja, os instintos de prazer não mantêm contato com a aplicabilidade de sua realização e só trabalham nas exigências de prazer.

Rivera (2014), ao introduzir a obra *A Interpretação dos Sonhos*, destaca que a maior contribuição de Freud foi explicar que a função do sonho é realizar um desejo, mesmo tendo contra isso as forças repressoras. “Seu mistério reside no fato de que ele distorce e disfarça o desejo que o impulsiona, com o objetivo de driblar a censura psíquica que se opõe à manifestação das representações ligadas a esse desejo” (RIVERA, 2014, p. XVII). O sonho então se disfarça para burlar a repressão, estimulado pelo instinto a ser satisfeito.

Para o sonho chegar a acontecer, Freud (2014) afirma que há um deslocamento psíquico. Enquanto as investidas do inconsciente se tornam mais intensas ao adquirirem força, o estado do sono deixa as barreiras de defesa mais fracas, permitindo que o conteúdo se mova para o pré-consciente e depois para a consciência. Esse processo que culmina na realização de um desejo é também composto por afetividades. O afeto normalmente ligado ao desejo também pode se ligar a outros conteúdos,

como as manifestações distorcidas que se elaboram o sonho, mas que representam a satisfação.

Mesmo havendo a relação entre o afeto, o desejo e o conteúdo onírico, o sonho é mais pobre de afeto do que os pensamentos oníricos no inconsciente onde estão armazenados os desejos.

Mediante o trabalho do sonho, não apenas o conteúdo, mas muitas vezes também a tonalidade afetiva do meu pensamento é levada ao nível do indiferente. Poderia dizer que mediante o trabalho do sonho ocorre uma *repressão dos afetos*. (FREUD, 2014, p. 492/493).

Assim, o autor conclui que a inibição dos afetos presentes nos sonhos é resultado de uma censura, assim como a distorção realizada para burlar a repressão. O sonho também é capaz não apenas de admitir ou reduzir o afeto, mas de torná-los o contrário. Essa mudança também tem como finalidade ceder à censura, mas também pode cooperar para a realização do desejo.

Os afetos envolvidos em um ou mais desejos também podem se unir para ganhar mais força e conseguir sair do consciente para obter a satisfação. Assim como o afeto, o sonho também processa uma junção de elementos distintos, mas neste caso para formar uma única narrativa. Essa condensação também é resultado da coação proposta pelos sistemas repressivos presentes entre o inconsciente e o pré-consciente e entre o pré-consciente e o consciente. Assim, percebemos que o sono não traz a liberdade absoluta do conteúdo do inconsciente. As barreiras de repressão continuam, mesmo que em menor força. Quanto mais o inconsciente investir energia para fazer que estes processos cheguem até o consciente, mais instável é o sono. Há casos em que o Eu chega a renunciar ao desejo de dormir por ser incapaz de inibir os impulsos reprimidos, libertos durante o sono, como se temesse os sonhos.

Freud (1997) destaca ainda que a vida pode ser difícil demais para que possamos suportá-la e, por isso, encontramos medidas paliativas, mecanismos para fazer cessar a dor, o desconforto. Como se o propósito da vida fosse o princípio de prazer, tudo o que causa desprazer precisaria ser eliminado. A felicidade, neste contexto, viria da satisfação dos nossos desejos, principalmente dos represados em alto grau. Já o sofrimento pode nos abater de três maneiras: com o nosso corpo, condenando-o a

decadência; com o mundo externo, passível de se voltar contra nós; e na relação com outras pessoas.

O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. Tendemos a encará-lo como uma espécie de acréscimo gratuito, embora ele não possa ser menos fadidamente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes. Contra o sofrimento que pode advir dos relacionamentos humanos, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, o manter-se à distância das outras pessoas. A felicidade passível de ser conseguida através desse método é, como vemos, a felicidade da quietude. (FREUD, 1997, p. 25/26)

Em alguns casos, pode-se acreditar que a realidade é inimiga, fonte de sofrimento e que somente rompendo com ela seríamos felizes. Em outros casos, é possível criar um mundo totalmente novo, alterando os aspectos que são insuportáveis para elementos mais próximos de nossos desejos. Assim, o louco seria aquele que não consegue alguém para ajudar a realizar os delírios. Mas, mesmo os não loucos, de alguma maneira tentam mudar alguma coisa que não é suportável. Neste contexto, o amor pode ser considerado um dos delírios que torna a vida mais suportável. Contudo, é também o sentimento deixa o sujeito indefeso, principalmente quando se perde o objeto de amor.

De qualquer forma, o objetivo tanto do desejo quanto dos afetos é sempre a satisfação. Freud (2014) defende que nos adultos o desejo tem apelo erótico e sexual, alguns deles vindos da infância. É nesta fase da vida que os impulsos sexuais mais sofrem repressão, levando até o inconsciente os fortes desejos represados, que podem ser satisfeitos apenas na idade adulta e durante dos sonhos. Contudo, nem todos os sonhos parecem a princípio trazer satisfação. Surge o questionamento de como um desejo pode ser realizado. São narrativas que trazem dor durante o sono e deixam sensações desagradáveis. Isso parece uma contradição, mas existe uma explicação em Freud (2014).

Toda realização do desejo precisa burlar sistemas de defesas que impedem o transbordamento destes impulsos, a realização do desejo. Apenas as crianças não têm um processo de coerção formado. Para burlar estes mecanismos, os desejos precisam se distorcer, se disfarçar para não

serem identificados. Ao fazer a interpretação é possível perceber que o sentimento ruim de início dá lugar a uma satisfação. O sentimento ruim é proporcional à defesa que tenta impedir, mas não exclui a satisfação.

A distorção onírica, portanto, se mostra realmente como um ato de censura... [E] *o sonho é a realização (disfarçada) de um desejo (reprimido, recalcado)* (FREUD, 2014, p. 181/192, *grifos do autor*).

Um ato psíquico inicialmente é inconsciente até passar por um processo de exame. Se for censurado, rejeitado, permanece no inconsciente. Caso se saia bem, passa por um segundo estágio, chamado de consciente. Mas, antes, é preciso passar por uma sabatina dentro de um sistema intermediário, chamado de pré-consciente. Tudo isso para evitar o sofrimento, o desprazer da pessoa. Precisamos entender que a repressão não é um mecanismo que já temos desde que nascemos, pelo contrário, adquirimos ao longo da vida. Trata-se do movimento de rejeitar e manter algo afastado da consciência. A primeira fase da repressão é negar ao instinto o acesso ao consciente, depois, reprime também os pensamentos que se originam em outra parte e que podem se associar a este instinto. A repressão garante que esses representantes do instinto continuem existindo no inconsciente, se organizando e fazendo conexões. O impedimento está em chegar ao consciente. “Se uma repressão não consegue impedir o surgimento de sensações de desprazer ou de angústia, então podemos dizer que ela fracassou, ainda que tenha alcançado sua meta na parte ideativa” (FREUD, 2010, p. 93).

O recalamento faz com que esses desejos não estejam mais no consciente, que sejam apagados, mas esse apagamento não se transforma em aniquilamento, em destruição, mas sim a transferência para o inconsciente. A repressão impõe a conservação do desejo em outro local, onde aguarda o melhor momento para escapar e ser realizado. Quando isso acontece, por causa dos mecanismos de repressão, pode se manifestar o desprazer. O mecanismo de repressão se desenvolve ao longo da vida quando a criança aprende aos poucos o que não pode fazer. Um dos primeiros é o desejo de amor ao pai ou à mãe que logo é interrompido com a ameaça de castração dentro do complexo de Édipo.

Segundo Ana Freud (1968), a repressão é um dos mecanismos mais perigosos de defesa do ego porque retira da consciência todos os vestígios da vida instintiva, podendo poderá destruir a integridade da personalidade.

A repressão expulsa qualquer ideia ou afeto que possam de algum modo causar desprazer. Para inverter isso, o sujeito precisa aprender a tolerar um grau maior de dor sem recorrer aos mecanismos de defesa. Quando adultos, é comum que ainda busquemos uma gratificação na fantasia, mas deixa de ser inofensivo. Quando maior energia envolvida, mais a ilusão se contrapõe à realidade.

Um escritor também tem de lidar com mecanismos de defesa, com a censura que distorce a opinião, ao mesmo tempo em que se gratifica com a fantasia. Somente a sensibilidade é capaz de criar mecanismos para contar aquilo que a objetividade o impede. Segundo Freud (2014), é necessário criar um disfarce no ato de escrita para ocultar aquilo que parece inconveniente. “Quanto mais severa a censura, mais amplo será o disfarce e mais engenhosos, muitas vezes, os meios que colocarão o leitor na pista do verdadeiro significado”. (FREUD, 2014, p. 163/164).

Nossa mente é capaz das mais amplas intervenções na formação do sonho. Percebemos isso quando surgem imagens que não reconhecemos de imediato, mas depois nos damos conta de que se tratava de uma lembrança de algo que aconteceu há muito tempo. Outras imagens não se referem a nada que tenhamos vivido e estas experiências se mesclam na narrativa. Essa capacidade de recuperar lembranças nem sempre pode ser aproveitada em toda sua possibilidade. Ao despertar, somos acometidos por um esquecimento que apaga facilmente todas as sensações adquiridas durante o sono. Sabemos que sonhamos ao acordar, mas temos a certeza de algo foi subtraído. Acreditamos que o material está incompleto, confuso e que à noite era maior do que podemos contar. Nesse momento percebemos que esquecemos algo e este apagamento só aumenta no decorrer do dia até que só haja fragmentos.

Uma das causas do esquecimento dos sonhos é a condensação, uma compactação dos fatos. No primeiro relato, poucas palavras são necessárias para narrá-lo, cabendo apenas uma análise profunda para arrancar detalhes e sensações que não estavam disponíveis inicialmente.

Em geral, subestimamos a medida de compressão ocorrida, pois consideramos que os pensamentos oníricos trazidos à luz constituem o material completo, enquanto trabalhos de interpretação posteriores podem descobrir novos pensamentos escondidos por trás do sonho. Já tivemos ocasião de assinalar que jamais estamos realmente seguros de ter

interpretado um sonho na íntegra; mesmo quando a solução parece satisfatória e sem lacunas, sempre resta a possibilidade e que outro sentido se manifeste por meio do mesmo sonho. Portanto, a *cota de condensação* – estritamente falando – é indeterminável. (FREUD, 2014, p. 301).

O apagamento não ocorre apenas por compactação do conteúdo, mas também por omissão. O sonho que lembramos não se trata de uma tradução fiel e detalhada do que aconteceu durante o sono, mas sim uma reprodução incompleta, cheia de falhas. Esses esquecimentos têm várias razões para acontecer, como argumenta Freud (2014) a partir de Strümpell. A primeira delas é que os estímulos causados pelas sensações dos sonhos podem ser fracos e, por isso, ao despertar já perdemos parte do material, influenciando também nas imagens oníricas desenvolvidas durante a experiência do sono.

Aquilo que acontece apenas uma vez em sonho costuma ser esquecido mais facilmente, diferente das experiências que acontecem com certa regularidade. As sensações que não se aliam a alguma representação também se perdem mais facilmente ao acordar. Por isso, é importante que estabeleçam alguma conexão para sem manterem mais vivas na memória. E, por último, o fato das pessoas não dispensarem muito tempo e energia para recordar e analisar o material sonhado, essas produções são descartadas da consciência.

Uma questão que se impõe ao tratar de lembrança e esquecimento do sonho é a possibilidade de falsificação, de deturpação que esse material sofre. Freud (2014) traz as considerações de Jessen, que exprimem que os sonhos lembrados fogem da verdade dos sonhos fabulados no ato de dormir e que lacunas podem ser preenchidas ao recordar, onde damos o tom de narrativa ao que foi vivenciado. Esse preenchimento dos espaços trata-se de uma tentativa de dar coerência àquele roteiro de imagens, sensações e de falas que parecem, em primeira instância, totalmente desconexos e desproporcionais. Assim, uniões contraditórias podem ser facilmente realizadas. Valores éticos e morais também são comumente atropelados nestas construções oníricas. O sonho em si não se compromete em calcular ou julgar ações, apenas as transformam para escapar da censura. Mesmo assim, as adulterações no conteúdo visam evitar críticas sobre o que está exposto. Ao fazer as mudanças, a pessoa ganha uma memória mais bonita.

Também é possível em estado de vigília ser acometido por uma espécie de sonho, denominado por Freud (2014) de fantasia. Assim como o

sonho, é a realização de um desejo e também se baseia em experiências infantis e de redução da censura para que se realize. Essas estruturas se misturam e criam um novo material onírico, que chega ao ponto de influenciar também no momento do sono, de repeti-la.

Pelo caráter de realização do desejo, a literatura estabelece um frutífero laço com as construções do sonho, como aponta Freud (2014). Um dos recursos que mais encantam os escritores é a capacidade de superar o tempo e o espaço e ser reconhecido facilmente como uma ilusão pelos leitores. Nestes casos, a interpretação dos sonhos dos personagens se daria por condensar todo o assunto sonhado e trocá-lo por outro para que se torne compreensível. Esse modelo é o mais utilizado para disfarçar o que é inventado e se parecer com algo experienciável. É comum que estes sonhos ganhem um tom profético, podendo inclusive ensaiar uma possibilidade de futuro, chamado por Freud (2014) de interpretação simbólica. Há também o mecanismo de decifração onde cada elemento recebe um significado fixo.

Tanto o método simbólico quanto o de decifração se afastam do que Freud (2014) prega em *A Interpretação dos Sonhos*. Primeiro por ele não considerar profético o conteúdo onírico disponível na memória ao acordar, apesar de parecer plausível para muitas pessoas. Ele defende que no sonho é realizado um desejo guardado no inconsciente e por isso não temos noção do desejo, apenas após um processo de análise. Como está presente nesta formação onírica algo que se quer, não é impossível que venha a se realizar um dia. Também o modelo de decifração é rechaçado porque estabelece o mesmo significado para cada elemento, independente do sonhador, exatamente ao contrário do que determina a psicanálise, onde justamente a individualidade de cada pessoa marcará o significado do objeto sonhado.

Um dos aspectos importantes de levar em conta pela formulação dos sonhos é que o nosso inconsciente é capaz de fazer as mais complexas produções de pensamento sem acionar a consciência, segundo Freud (2014). Somente a interpretação dos sonhos é capaz de acionar o inconsciente, ou pelo menos parte dele que transborda como material onírico.

A ligação entre sonho, psicanálise e literatura é feita por Freud também em *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jansen* (2003). Na obra, o autor faz uma análise dos delírios do personagem Norbert Hanhold que cisma ao ver uma mulher que compara a um relevo chamado de Gradiva. Jansen faz construções muito próximas às bases nas quais Freud interpreta os sonhos. Primeiro apresenta ao personagem principal um desejo, que

necessita ser realizado, apesar de não ser visível a princípio. O jovem arqueólogo sente-se insatisfeito porque algo lhe falta, mas não sabe exatamente o que é. Enquanto isso, a imaginação o desloca para um passado em seus sonhos. Leva a figura da Gradiva e a coloca no cenário de Pompéia, cidade destruída e imortalizada pela erupção de um vulcão.

Se tudo permanecesse no sonho não teria problema, mas também não teria desenvolvimento para a trama. Como aponta Freud (2003), a imaginação deu lugar a uma experiência visual ao personagem ver sua Gradiva saindo de uma casa com passos semelhantes ao que sonhara no momento da erupção. Após a aparição, Norbert não quis confrontar sua ilusão com a verdade e tentou resguardá-la. Inventou uma viagem para a Itália, seguindo as pegadas de sua musa até Pompéia, onde de novo viu a mulher semelhante à esculpida em pedra.

Na verdade, ao considerarmos como é improvável a existência de uma pessoa real que seja a imagem viva de uma escultura antiga, as hipóteses reduzem-se a duas: uma alucinação ou um fantasma do meio-dia. Um pequeno detalhe na narrativa leva-nos a abandonar a primeira possibilidade. Um pequeno lagarto, que sobre uma pedra desfrutava imóvel do calor do sol, fugiu assustado à aproximação do pé de Gradiva. Não se tratava, assim, de uma alucinação, mas de alguma coisa externa à mente do nosso sonhador. (FREUD, 2003, p. 20)

Hanhold consegue falar com a jovem que entra no jogo para tentar curá-lo de seu delírio já que contradizê-lo seria pior, poderia afugentá-lo. Gradiva era na verdade Zoe, vizinha do arqueólogo e sua amiga de infância. Mas ele não se lembrava da relação por um bloqueio. “Se assim for, começaremos certamente a suspeitar que o nosso caso de doença possa acabar numa ‘vulgar’ história de amor” (FREUD, 2003, p. 24/25).

O primeiro passo para trazer Norbert à razão é entender o delírio. Mesmo com o jovem vendo sua Gradiva como uma mulher viva, que pode conversar com outras pessoas, ele se recusa a acreditar. Para testar sua realidade, ele dá uma pancada na mão de Zoe, que reage ferozmente. “Acaso isso não parece ao mesmo tempo demasiadamente com um renascimento do impulso para brincadeiras violentas, constantes na infância dos dois, segundo as palavras de Zoe?” (FREUD, 2003, p. 34). O ato faz

com que as fantasias do jovem possam emergir, ecoando as lembranças da infância. Freud (2003) conclui que o ato não é arbitrário, vindo da imaginação tumultuada do personagem, com impressões que estavam adormecidas.

A amizade entre as duas crianças, Zoe e Norbert, cresceu até se formar em algo maior que ambos não compreendiam. Zoe não tinha um objeto de amor, já que o seu pai trabalhava muito e não lhe dava atenção. O garoto, companheiro de brincadeiras, se tornou o primeiro destino de afeto que a criança detinha. Quando cresceu, ele a deixou para se dedicar aos estudos, mas ela nunca perdeu seu amor, que aumentava ainda mais já que o jovem se tornara um cientista afundado em trabalho como o pai.

Dessa forma foi possível para ela manter-se fiel mesmo na infidelidade – reencontrar o pai no amado, abrangendo os dois na mesma emoção ou, como podemos dizer, identificando-os em seu sentimento (FREUD, 2003, p. 36).

Já com Norbert, os sentimentos agiram de outra maneira. Enquanto se dedicava ao trabalho e se interessava apenas por mulheres de bronze e mármore, o sentimento recuou até ser esquecido. Por isso, não reconheceu a amiga de infância. Freud (2003) alerta para o fato do esquecimento não ser o termo certo para este processo já que há um tipo de indução, como se houvesse uma resistência interna que impedisse o acesso às lembranças. É chamado de repressão ou recalçamento, já que nada foi apagado, mas sim impedido de vir à consciência.

No caso de Norbert, as lembranças emergiram distorcidas por um delírio. Freud (2003) define esse processo como um estado patológico que se manifesta apenas por indicações mentais e é caracterizado por apresentar fantasias que ganham destaque na vida e culminam em ações. No caso do arqueólogo, ele não se lembrou de ter visto Zoe na infância e do seu jeito de caminhar. Contudo, ao ver a escultura e o passo que a mulher na pedra, algo reapareceu. Mas a impressão não retornou como uma lembrança à consciência, ficando guardada no inconsciente. “As idéias só são reprimidas porque estão associadas à liberação de sentimentos que devem ser evitados” (FREUD, 2003, p. 53).

Assim, o que Hanhold fez foi reprimir os sentimentos eróticos com a amiga de infância. Junto com os desejos, as lembranças também foram confinadas no inconsciente. Apenas o relevo de Gradiva foi capaz de

despertá-los, mas com repressão. O caminho que o arqueólogo encontrou para deixar fluir esse sentimento foi uma ilusão, um delírio.

Os sintomas de um delírio – tanto as fantasias como as ações – na verdade são produtos de uma conciliação entre as duas correntes mentais, e numa conciliação são levadas em conta as pretensões das duas partes, mas cada parte precisa renunciar a uma parcela do que quer alcançar. Só através de uma luta é que se alcança essa conciliação – no caso presente, através do conflito que presumimos entre o erotismo suprimido e as forças que o mantinham em repressão. Na realidade, essa luta é constante na formação do delírio. O ataque e a resistência são renovados após a construção de cada conciliação, que nunca é, por assim dizer, inteiramente satisfatória. Nosso autor também tem conhecimento desse fato, e é por isso que faz um desassossego peculiar dominar esse estágio do distúrbio do seu herói, como precursor e garantia de novos desenvolvimentos. (FREUD, 2003, p. 56).

Além dos delírios, os sonhos também tiveram um papel fundamental para Norbert. Foi neles que ele viu Gradiva se constituir, situar-se em Pompéia e morrer pelo vulcão. Nestes sonhos também sentiu dor e melancolia. Os sonhos não encenam apenas um pensamento, mas uma trama, como explica Freud (2003). De algum modo eles despertam os desejos adormecidos do arqueólogo ao mesmo tempo em que alertam sobre os sentimentos serem deslocados para a Gradiva errada. Em um dos sonhos, a mulher se transforma em estátua de mármore, sinalizando que o jovem estava a transformar sua amada em uma estátua.

Partindo dessa hipótese, diríamos que seus desejos eróticos vieram à tona durante a noite e fizeram um esforço intenso para tornar conscientes as lembranças da jovem por ele amada e para arrancá-lo do seu delírio; esses desejos, porém, foram novamente repudiados, transformando-se em ansiedade, a qual, por sua vez, introduziu no conteúdo do sonho as imagens aterradoras das lembranças dos tempos de estudante. Dessa forma a verdadeiro conteúdo inconsciente do sonho, seu apaixonado desejo pela

Zoe que conhecera no passado, transformou-se no conteúdo manifesto da destruição de Pompéia e da perda de Gradiva. (FREUD, 2003, p. 66).

Assim, Freud (2003) reitera que tantos os sonhos quanto os delírios vêm da mesma fonte: dos sentimentos reprimidos. Somente pelo sono os afetos conseguem burlar a repressão e alcançar a consciência, mesmo que em partes. A resistência criada para confiná-los relaxa com a baixa atividade mental. Cria-se então o cenário perfeito para a subversão.

No caso de Norbert, ver Zoe pela janela intensificou os sentimentos despertados em sonho. A situação se tornou tão perigosa para a repressão que precisou fugir, embarcando para a Itália causando uma vitória para a censura após o erotismo ter vencido uma das batalhas ao levar o arqueólogo a pesquisar sobre as passadas de mulheres nas ruas. Mas coube ao empenho literário colocar justamente a jovem de novo no caminho do amado.

O fato de um jovem cientista acreditar em um delírio não coloca em dúvida sua capacidade científica já que o intelecto é capaz de aceitar coisas absurdas para satisfazer impulsos emocionais. A incapacidade de não questionar a verdade de um delírio vem de estar oculta alguma parcela que seja digna de crença e onde origina a convicção que a justifica.

Esse elemento verdadeiro, porém, há muito foi reprimido. Se, de forma distorcida, consegue chegar à consciência, dá-se uma intensificação da convicção que lhe está conectada, como uma espécie de compensação, e que se liga ao substituto distorcido da verdade reprimida, protegendo-o de quaisquer ataques críticos. É como se a convicção se deslocasse da verdade inconsciente para o erro consciente que está ligado a ela, ali fixando-se justamente em consequência desse deslocamento. (FREUD, 2003, p. 85).

O devaneio de Norbert logo se esfumaça quando retoma a vontade de amar Zoe. Ele entende seu delírio e o que o causou. Zoe consegue recuperar a razão do amado ao fazê-lo acionar as lembranças reprimidas da infância. É como se conseguisse uma cura. Assim como o personagem de Jansen, Mwadia e Mariamar criam um mundo para si, para viver e para suportar a dor, para afugentar o medo. Nesse lugar, as possibilidades são outras e os limites também. No caso de *O Outro Pé da Sereia* (2006), as pistas dos

delírios são dadas por outros personagens, como quando Lázaro Vivo diz: “*Cuidado, minha filha, muita cautela: quem não vê os seus sonhos é porque está sonhando aquilo que está vendo*” (COUTO, 2006, P. 25). Em *A Confissão da Leoa* (2012) é a própria personagem central que faz a narrativa e alude aos delírios aos sonhos, que leva ao leitor a seguir a trama.

Todas essas falas remetem ao desfecho de que na verdade Mwadia convivia com os mortos e que não aceitava a perda. Ela recriou uma parte da vida só para manter-se ao lado deles, principalmente o marido Zero Madzero. Mas não é somente isso que se trata, já que havia no passado de Mwadia muitas marcas que queria apagar. Apesar dos sonhos, era impossível esquecer a dor. Ela ansiava em Antigamente apenas estar longe. Queria esquecer e ser esquecida: “*Por quê, Zero Madzero, por que é eu recordo tanto?*” (COUTO, 2006, p. 68).

Não apenas Mwadia se deixou levar por delírios. Sua tia Luzmina, irmã do padrasto Jesustino Rodrigues, também perdera o compromisso com a razão. Enlouquecer era a melhor saída para o que sentia. Estava apaixonada pelo próprio irmão e logo depois de fazer amor com ele se viu rejeitada. Ela se atirou em seus braços e no lugar do irmão surgiu um homem. Quando a irmã o interpelou sobre o que ocorreu, ele fez de conta que não lembrava, ou melhor, de que nunca havia acontecido nada, chegando a afirmar que a irmã havia enlouquecido. Manifestando sua culpa escolheu os delírios para se sentir realizada.

—*Não é para me gabar, mas tenho muito jeito para puta!* Enfrentando angelicamente os olhares reprovadores, Luzmina argumentou:

—*Falei torto? Está na Bíblia, tudo está na Bíblia.*

—*Luzmina, por favor.*

—*Luzmina, não. Sou Santa Luzmina, mãe dos pecadores, padroeira das prostitutas.* (COUTO, 2006, p. 75)

Essa contradição entre pecado e santidade representava o amor fraterno que sentia pelo irmão e a paixão de tê-lo como homem. A família sem entender o que estava acontecendo, tentou fazê-la recuperar o juízo, mas não queria. Conseguiu mecanismos para juntar a fé com os sentimentos mais mundanos. Eva seria indiana e ela, Luzmina, Nossa Senhora à espera do Espírito Santo, encarnado em um goês. Somente a morte foi capaz de

dar cabo ao sofrimento, mas como em Vila Longe as coisas são diferentes, ela faleceu sem nunca morrer. A alma dela ainda estava viva, como Zero.

Mwadia se recusava em aceitar a morte do burriqueiro assim como relutou em perder a tia: “*Mãe, pense o seguinte: Zero trata de mim como nunca ninguém cuidou. Que importa se ele está vivo ou morto?*” (COUTO, 2006, p. 93). Essa crença fez com que retornasse à Vila Longe para salvá-lo de um ngozi, algo como um fantasma de um morto. Novamente é apresentada uma menção sobre a morte dele: “*Ameaçado? E a velha mãe não foi capaz de esconder o riso. Como pode Zero estar ameaçado, se ele próprio é um ngozi?!?*” (COUTO, 2006, p. 93). Do mesmo jeito que vê o marido, Mwadia também fala com a tia Luzmina. “*Tia: voltou? Pensei que tivesse morrido*”. “*As duas coisas são verdade: eu voltei para morrer. Para morrer junto com vocês*”. (COUTO, 2006, p. 94).

A morte parecia estar presente em toda a família de Mwadia como quando chegou em casa e percebeu os olhos apagados do padraсто. Toda vez que falava com ele a impressão se confirmava: os olhos estavam claros, deslavados. Ao vê-lo novamente pelas portas da alfaiataria teve a mesma sensação de quando observava Zero em Antigamente. Era como se fosse irreel, como todos que encontrou na vila.

—*Dizem que Zero morreu, mas isso é coisa que se fala por boca alheia.*

—*Eu sei. Também já ouvi.*

—*Vou-lhe dizer um segredo: está gente aqui, em Vila Longe, é que está morta. Nós somos almas depenadas.* (COUTO, 2006, p. 128).

A mãe de Mwadia tenta novamente falar para a filha que Zero está morto curá-la de seu delírio e convencê-la a ficar em Vila Longe. Mas a conversa foi longe demais, obrigando dona Constança a contar inclusive quem foi o assassino do burriqueiro. “*Eu sei tudo sobre a vida de seu homem, aliás, sobre a sua morte*” (COUTO, 2006, p. 327). Assim, no relato de dona Constança, fazia tempo que Zero estava morto e a filha inventara uma fantasia. Era o seu modo de ser amada, de se sentir viva. Mas o relato foi ouvido com incredulidade pela filha, mesmo quando a mãe diz: “*Quando soube a notícia, você ficou maluca, filha. Enlouqueceu e saiu para esse lugar, para além das montanhas. É lá que vive sozinha, você e seus burros, seus cabritos*” (COUTO, 2006, p. 327).

Constança não esperava que Mwadia pedisse para continuar a conversa, que contasse quem matou Zero. Titubeando, a mãe relatou que o assassino foi Jesustino Rodrigues. Na época ele enfrentava problemas nos negócios, não tinha clientes e sua irmã havia ido embora. Um dia, saiu de madrugada de Vila Longe e voltou com a camisa manchada de sangue.

—*Mas Jesustino matou porquê?, a voz de Mwadia era quase um soluço.*

—*Por ciúme. Zero levou-a a si para além dos rios.*

—*O padraсто tinha ciúme?*

—*Ele sempre gostou de si, sempre gostou.* (COUTO, 2006, p. 328).

Dona Constança entrega a foto de Zero Madzero para que Mwadia coloque na parede dos ausentes, onde estão as imagens de todos da família que já se foram. Ela fitou por um tempo o retrato. Aquele homem ali, de camisa branca e com os burros, não era o mesmo com quem convivera por tanto tempo em Antigamente. Pensou que a mãe tinha enlouquecido, mas ao passar os dedos pela fotografia não tardaram as lágrimas a cair dos olhos.

Os apelos de Constança não foram suficientes para paralisar Mwadia. Ela retorna para Antigamente e para o marido que ela costumou chamar de Zero. Acreditava que ele não a estaria esperando, afinal isso não era coisa para homens, mas se enganou. Zero a aguardava de braço estendido e ele logo percebeu na esposa um ar de tristeza. Para puxar conversa, o burriqueiro perguntou como todos estavam em Vila Longe enquanto a esposa só acenava. “*Custa-lhe aceitar, eu sei, Mwadia. Com o tempo você vai aceitar*” (COUTO, 2006, p. 330). Até este momento, somos levados a acreditar que Zero está se referindo à sua própria morte, mas não. É sobre outros ausentes que ele lamenta.

A mulher sacudiu a cabeça tão lentamente que o esposo não percebeu a obstinada negação. Como aceitar que Vila Longe já não tinha gente, que a maioria morreu e os restantes se foram? Como aceitar que a guerra, a doença e a fome, tudo se havia cravado com garras de abutre sobre a pequena povoação? Vila Longe cansara-se de ser mapa. Restavam-lhe as linhas ténues da memória, com

demasiadas campas e nenhuns viventes. (COUTO, 2006, p. 330)

Só restou a Mwadia aceitar o que havia acontecido, que sua família, que seus conhecidos já partiram. Na parede de sua casa em Antigamente foi percebendo as fotografias que estavam dispostas. Lá estavam Jesustino, Luzmina, Zeca Matambira, o irmão de sua mãe Chico Casuarino, o barbeiro Arcanjo Mistura, o seu pai Edmundo Capitani. No centro da parede imperava Dona Constança, a sua mãe. Aquela parede não era física, estava em sua mente, em sua alma. Ao caminhar, percebeu que ainda faltava um retrato. Havia um espaço vazio à espera de alguém. A última foto que faltava na parede dos ausentes era a de Zero.

Neste momento nos damos conta de que Mwadia criou todos os diálogos, todas as vivências de sua viagem para Vila Longe como uma maneira de reencontrar as pessoas que amava. Quando não há maneiras de conseguir satisfazer o desejo reprimido no inconsciente, o sujeito pode reproduzir de maneira alucinatória. Rosenfield (1992) destaca que este prazer não é o original, mas se dá num campo marginal, fantasmático. A reprodução pela alucinação é capaz de produzir satisfação.

A aceitação da morte do marido era o que faltava para que pudesse se libertar da prisão que criou. Pegou uma sacola com suas coisas, beijou o rosto de Zero e saiu rumo ao rio. A realidade vivida por Mwadia até então parecia emergir de um sonho, uma recriação de pessoas que ela havia perdido e que desejava reencenar suas vivências com elas, mesmo que tais experiências não fossem ao todo prazerosas. Essas reconstruções são a tentativa da personagem de reviver experiências, de poder dar um desfecho para situações não resolvidas.

Diferentemente do que se apresentaria a um neurótico na constituição freudiana, de se afastar do presente e se ligar a estas formas substitutas, o que acontece com Mwadia é justamente de se encontrar com a realidade, entendê-la para poder revirá-la. Como se o real não pudesse mais existir a não ser pela fantasia, pois estava destruído. A única forma de vida possível é esse entrelaçamento entre as pessoas e os comportamentos compostos pela personagem principal que percorre espaços e lugares preenchendo vazios. Neste sentido, se afastada da neurose e se estabelece como uma narrativa onírica. Ela recoloca as pessoas em construções que outrora foram ruínas para não deixá-las morrer. Contudo, esse contrato é

estabelecido e questionado em pistas como os olhos apagados de Jesustino e as feridas que ainda sangram no pescoço de Zero Madzero.

É como se Mwadia tivesse reprimido as perdas, mas o autor constrói a narrativa de tal forma a destacar os traumas para visualizarmos como um sonho. Esse mundo construído oniricamente por Mia também tem a função de ligar o passado traumático a outro lugar que a personagem ainda não conhece, mas anseia saber. “O mecanismo do sonho não pode ser influenciado, mas o material do sonho pode ser parcialmente dirigido” (FREUD, 2010, p. 71).

Existe na história de Mwadia, e que Mia Couto quer nos mostrar, algo que não basta em si mesmo. Trata-se de uma elaboração conjunta: da personagem que se constrói, que vivencia ao narrar, e o escritor que performatiza ao atuar com e como os personagens. Comum da escrita que caminha em fronteiras não tão visíveis com a oralidade, o que Mia Couto traz é uma contação não linear, que circula entre espaços, tempos, lembranças e experiências de modo a não montar uma cronologia, mas fazer sentido emocionalmente, desatando nós, desenrolando fios. Mas não se trata de um fio único, e sim várias pontas que compõem aos poucos um tecido.

Quando Mwadia cria e recria as experiências traumáticas e felizes, neste sonho que acontece na medida em que relata, é como se elaborasse a sua vida pelas palavras. Neste momento, Mia aproveita a disposição da personagem para fazer dela a tecelã do pano que se tornou *O Outro Pé da Sereia* (2006), traçando conexões com elementos reais e ficcionais, com manifestações psíquicas. Mas as realidades não parecem separadas e a maneira como são expostas faz com que o leitor acredite que não é preciso distingui-las e nos confronta com a prática criativa de Mia. Ele retira o substrato para suas obras do que observa, das histórias que as pessoas contam, mas não importa se o que é falado de fato aconteceu, se é uma transcrição, tradução ou transgressão. É algo que, como em Mwadia, torna-se completo pelo modo como conta, pelos sentimentos que afloram à medida que narra.

É interessante perceber que o sonho a ser desenvolvido tem um vínculo com um trauma, com algo que gera dor e que nos é explicado durante o relato. É como se ao contar se tornasse menos pesado, como se o sofrimento pudesse ser racionalizado e até dividido. A personagem parte de um sentimento de morte, onde deseja concretizar seu desaparecimento, e

termina com expectativa de vida, de recomeço. Esses limiares são possíveis com a narração.

Com isso, poderíamos supor que as incursões de Mia Couto agiriam como o inconsciente de Mwadia. Ele ao mesmo tempo em que a constrói e que a cria com esse percurso para se descobrir e lidar com as experiências dolorosas pelas quais passou, também incrusta certos elementos para facilitar o percurso. Por isso, também é interessante observar que os “processos psíquicos inconscientes são ‘atemporais’ em si. Isto significa, em primeiro lugar, que não são ordenados temporalmente, que neles o tempo nada muda, que a ideia de tempo não lhes pode ser aplicada” (FREUD, 2010, p. 190).

Freud (2010) segue nesta esteira para explicar que o artista é um sujeito que não aceita renunciar à satisfação dos seus instintos e, por isso, se afasta da realidade. Contudo, estabelece um caminho entre o mundo da fantasia e a realidade, onde um influencia o outro. A realidade pensada é tão real quanto a realidade externa.

Mariammar, em *A Confissão da Leoa* (2012), também trilhou os caminhos de delírios para lidar com a dor que sentia. Segundo ela, o único modo de deixar de existir é enlouquecer. Assim é possível ficar ausente de si mesma e perceber o corpo se transformar e reagir às vivências. Cada impacto emocional deixa uma marca física, como quando criança em que deixou de andar sem que nada a imobilizasse. Sem poder se movimentar, transformava-se em bicho e urrava para exorcizar algo de dentro de si. Algo gerava dor e que precisava ser expulso para que se sentisse liberta.

O mesmo mecanismo que impedia a personagem de caminhar, de correr, incentivava a rasgar lençóis, a espalhar objetos e a comer desesperadamente como um animal faminto. A única pessoa que parece compreender o que acontece é o avô Adjiru, irmão de Hanifa. Apesar da proximidade entre avô e neta e da afetividade envolvida, questiono se personagem não é inventado para dar afagos e diminuir a dor que a menina sentia, como que para dar o apoio e a compreensão que não encontrava em casa e em nenhum outro lugar.

É interessante observar que a personagem Mariamar não se colocava como a única pessoa doente, perdida com tudo o que está acontecendo. Ela destaca que a própria aldeia, Kulumani, se deteriorava e precisava ser tratada. A maneira encontrada para pedir socorro e também para ensaiar uma cura é escrever. Colocava cada palavra de angústia em um diário. Era com aqueles relatos que conseguia fugir para se reencontrar. “A palavra

desenhada no papel era a minha máscara, o meu amuleto, a minha mezinha” (COUTO, 2006, p. 87).

A escrita amenizava os tormentos, como os pesadelos. Sonhava ter dentro de si uma fera que devorava seu filho, o bebê gerado com Arcanjo Baleiro. No outro dia acordava com sangue entre as pernas e acreditava estar parindo. A cada lua nova era atacada novamente por espasmos e um parto começava. Deu a luz a dezenas de filhos imaginários.

Passados os anos, as mortes violentas das três irmãs fizeram Mariamar calar-se. Queria apagar a sua voz e recorria aos rabiscos nos diários para justificar o que pensou fazer com as mulheres de Kulumani. Ela acreditava ser a leoa que amedrontou a todos em Kulumani. Em sua sede por vingança, queria eliminar todas as mulheres, uma a uma, até transformar o mundo num deserto de machos e, assim, extinguir de vez a raça humana. “Esta noite partirei com os leões. A partir de hoje as aldeias estremecerão com o meu rouco lamento e as corujas, com medo, converter-se-ão em aves diurnas” (COUTO, 2006, p. 240).

Mariamar confirmava o que as pessoas de Kulumani já sabiam: que havia ficado louca. Enlouqueceu ao se distanciar dos deuses, perdeu a razão por ignorar a tradição e aos antepassados. Assim, aceitava seu destino de virar bicho e não teria culpa, como da primeira vez, por ter matado uma pessoa. Apesar da culpa, ela não tinha remorso porque considerava todas essas mulheres da vila já mortas. “Não falavam, não pensavam, não amavam, não sonhavam. De que valia viverem se não podiam ser felizes?” (COUTO, 2006, p. 240).

Nesta passagem, podemos perceber aquilo que Ortigues e Ortigues (1989) expressaram anteriormente que, ao ignorar a tradição, a pessoa seria relegada à solidão, que culminaria na loucura, na incompletude. Mariamar não fazia mais parte da comunidade, não se sentia integrada porque discordava. Porém, encontrou um mecanismo para se tornar parte de algo, para de um bando maior, mais feroz e que a aceitavam com todo o rancor que trazia na alma. E, acima de tudo, era um grupo que lhe permitia ser mulher, que dava a chance ser forte e devorar o que e quem fosse preciso para se defender.

Neste desabafo, Mariamar conta que para não se tornarem mulheres em Kulumani, matou as pequenas irmãs gêmeas e fez parecer um acidente. Em meio ao sentimento de felicidade que sentiu ao ver o mar, também previu a dor que as pequenas teriam ao crescer. Nas ondas fez com que se

afogassem e com os últimos suspiros também se desfez toda a possibilidade de um destino cruel. Pelo menos era isso o que acreditara.

Mariammar também confessou ser responsável pela morte da irmã Silência, sua companheira de dor, de abusos. A relação fraterna, em meio à violência sofrida, também era tumultuada. Ambas não aceitavam dividir os mesmos sonhos, a expectativa de fugir daquele lugar e ser salva por um caçador, como Arcanjo Baleiro. Silência acusou Mariamar de inventar a história de amor. “No fundo, era o ciúme que a torturava. Porque ela não tinha alma para, em si, inventar uma outra vida. Estava morta pelo medo. Por isso, quando terminou de viver já não houve falecimento.” (COUTO, 2006, p. 241).

Interessante observar que não importa qual das duas irmãs estivesse contando a verdadeira história, mas sim o quanto era necessário se apegar a algo. Era preciso ter esperança para continuar vivendo. Amar teria a função de promessa de haver um lugar melhor em outro lugar, uma vida que poderia ser vivida diferentemente, sem pancadas, sem estupros. A fantasia de um dia ser amada ajudava a suportar a realidade.

Quando essa fantasia não era mais capaz de minimizar a dor, foi necessário entrar num delírio em que pudesse suprimir toda a razão, toda a consciência do que estava acontecendo. Transformar-se em leoa, mesmo que psiquicamente, era a saída para extravasar os instintos presos por tanto tempo. Virar bicho era libertar-se das amarras, das censuras que fizeram apagar as culpas pelas mortes das irmãs. Ser um animal era dar condições para conviver com a selva que se tornou Kulumani e justificaria haver um lugar tão desumano como aquele.

Tanto em Mwadia quanto em Mariamar podemos perceber que o estopim para os delírios, para buscar na ilusão o conforto para superar a vida vem depois da perda dos objetos de amor. A morte de Zero Madzero e a fuga de Arcanjo Baleiro foram momentos que roubaram toda a possibilidade de felicidade que as duas personagens tiveram por um momento. A perda do objeto de amor pode ser percebida de duas maneiras: com o luto e com a melancolia. Segundo Freud (2010), na melancolia há um abatimento e um desinteresse pelo mundo exterior, também cessando a capacidade de amar e diminuindo a autoestima a tal ponto de querer se punir. Já no luto, há também o abatimento e desinteresse pelo mundo exterior, contudo, a autoestima não é afetada. De um modo mais simples, no luto o mundo se torna pobre e vazio, na melancolia é o Eu que passa por esse esvaziamento.

É possível que o sujeito se agarre ao objeto de amor de tal modo que não aceite substituí-lo por outro. Esse apego faz se afastar da realidade e se aproximar do amor perdido por uma psicose de desejo alucinatório, como fez Mwadia com Zero. Com o tempo, é comum que a realidade prevaleça, mas demora até que isso se estabeleça, que haja o entendimento.

A partir das análises de Spitta, Freud (2014) faz uma defesa de que o sonho é capaz de dramatizar uma ideia, de torná-la real, experienciável. Essas considerações nos remetem diretamente à narrativa de Mía Couto nas obras *O Outro Pé da Sereia* (2006) e *A Confissão da Leoa* (2012), em que as experiências das personagens Mwadia e Mariamar são vivenciadas a tal ponto a se assemelhar à realidade. Podemos perceber o sofrimento, a angústia, os estados de alegria e de dor. As personagens acreditam no real de suas vidas, mesmo sem razão.

Assim como um sonhador, elas precisam contar o que estão vivendo e o que passaram. Essa narração é o que dá sentido a todas as lembranças, as reais e as inventadas. Neste processo, não há uma limitação do que pertence ao presente, ao passado e ao futuro. Ao contar, elas são incumbidas de memórias próprias e também de outros personagens, estabelecendo um emaranhado de emoções que fogem da obviedade do factível. Um relato que não importa se é real, mas que se sustenta pela carga emocional que as personagens traçam com suas lembranças e esquecimentos.

Narrar significa estruturar frases para descrever sensações, ideias. Dar sequência lógica para algo que parece confuso ao prazer ou dor nas cenas mais inusitadas. É neste sentido que o sonho se aproxima da literatura. É uma linguagem que pode parecer inicialmente desconexa, mas que no processo de relato se apega a outros elementos que fazem sentido, incitando as emoções. Assim é sonhar ou ler um livro, uma obra que não está confinada ao que sentia o autor, nem ao que quer dizer. As palavras não significam mais nelas mesmas, mas fazem sentido a partir do leitor.

Enganamo-nos ao crermos que podemos compor com todas as peças um sonho apropriado a uma situação de ficção, já que – a experiência o prova – este sonho reconstituído para o uso de um personagem é tão carregado de significações inconscientes quanto um sonho real ou quanto o resto da peça e do romance. (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 30).

Assim, a literatura tem uma estrutura semelhante ao sonho, o que podemos observar também nas obras de Mia Couto. A linguagem garante a satisfação do desejo de unir aquelas palavras que ganham sentidos múltiplos. Ao mesmo tempo, as personagens também sentem-se livres para sonhar, mesmo que esta formação onírica a princípio pareça desprazerosa. Como explicado anteriormente sobre a repressão, sabemos o que leva as personagens Mwadia e Mariamar a tentar guardar no inconsciente certas memórias. Somente pela distorção, pelo delírio que imprimem em suas vidas, conseguem suportar a dor de trazer ao consciente aquilo que a razão lhes pede para apagar. Elas combatem com essa ilusão o esquecimento.

4.6 PEQUENAS FUGAS

Os caminhos tortuosos por onde passam as personagens de *O Outro Pé da Sereia* (2006) e *A Confissão da Leoa* (2012) são recheados de pequenas fugas, subterfúgios para encontrar prazer, para ensaiar felicidade. Mesmo em contexto de dor, de opressão, era possível encontrar brechas. Vislumbrar um lugar para sonhar e para ser apegar a outros sentimentos, num processo semelhante à formação onírica no inconsciente, que tenta satisfazer os desejos e encontrar maneiras de escapar à censura. Assim, achar a felicidade nestes pequenos espaços narrativos é sonhar, é realizar um desejo em condições adversas.

Este foi o caso de Mwadia quando voltou para Vila Longe após passar anos na escola do Zimbábue. Ao contrário do que lhe pediam os moradores locais, ela não voltou para casa para assumir seu papel de receber os espíritos dos antigos, mas sim para desfrutar o desejo e a paixão que acendera por Zero Madzero. “E foram meses de entrega romântica, suores trocados nos capinzais, gemidos cruzados no silêncio da noite” (COUTO, 2006, p. 86). Dona Constança via o lado bom do romance: era o jeito de manter a filha perto, em casa. A jovem até então não queria ficar na vila, também não se sujeitava a fazer favores aos chefes locais.

Para Constança, essas escapadelas às regras começaram no primeiro casamento, quando costurava para poder pensar. Para poder viajar pelo pensamento, para ser livre de qualquer coisa, de qualquer um. Após se tornar viúva, o início do romance com Jesustino também era recheado de transgressões. O vizinho primeiro lhe convidou para tomar café. A bebida era interdita para uma mulher, mas não se recusou a deleitar-se com o perfume que fugia da taça do alfaiate.

Quando já casada com Jesustino, Constança percebeu que seu novo marido era igual aos demais da Vila. Para ter um pouco de carinho, para ter amor, buscou consolo nos braços de outras mulheres. “*Agora, que estou no fim da minha vida, posso confessar: as vezes que fiz amor com mais paixão foi com mulheres*” (COUTO, 2006, p. 178). Foi feliz novamente com o retorno da filha para Vila Longe. Mãe e filha estabeleceram uma nova relação de cumplicidade. Momentos em que poderiam fugir de suas vidas e se tornarem quem quisessem.

Mwadia e Constança passaram a viajar por histórias, por experiências, por relatos de outras épocas, de outras pessoas nos livros. As duas se fechavam no sótão da casa para ler. É como se entrassem numa embarcação e pudessem atravessar para outras realidades. Constança não era alfabetizada, mas tinha um grande conhecimento. “Sabia, por exemplo, que não há conhecer sem lembrar. Mas o conhecer é um engano. E o lembrar é uma mentira” (COUTO, 2006, p. 238). E por isso pediu à filha: “*Agora, leia para mim. Eu também quero ir nessa viagem*” (COUTO, 2006, p. 238, *grifos do autor*).

E foi assim que, mãe e filha, passaram a ocultar-se no bafiento sótão por tempos tão compridos que só seriam suportáveis se, naquele obscuro nicho, elas estivessem criando um outro tempo, só delas as duas. Em voz alta, Mwadia lia trechos inteiros sobre a história de Vila Longe, lia relatórios de contas da administração colonial, lia cópias de despachos dos governadores, correspondência oficial e anotações de viagens. A mãe, por vezes, adormecia. Se a filha, contudo, interrompesse a leitura, ela despertava e, com voz arrastada, encorajava:

— *Prossiga. Por que é que parou?* (COUTO, 2006, p. 239, *grifos do autor*)

Constança mergulhava naqueles relatos como se pudesse vivenciá-los. Era um passeio interessante de fazer pelas palavras da filha. Ela se interessou a tal ponto que passou a se arrumar para a ocasião. Vestia-se bem, escolhendo um novo e bonito vestido antes de cada episódio de leitura. Assim, poderia vingar-se do tempo que ficou sozinha à espera de alguma companhia. De tanto subir e descer ao sótão, a mulher que

engordara após a filha ter ido embora, perdia peso. A felicidade a estava deixando mais magra.

—Nunca eu lhe dei o que você me está dando agora, minha filha.

—Ora, mãe, se não fosse a senhora, eu seria como as outras de Vila Longe que vivem de costas para os papéis.

—Como eu, afinal. (COUTO, 2006, p. 239).

Jesustino tentou proibir a esposa de ir ao sótão, mas era tarde demais. Uma linha foi rompida e não havia mais como recuperar. Nem as exigências do marido de que ela deveria voltar a cuidar das obrigações da casa a comoveu. Para burlar as novas regras, em vez de irem ao sótão, Mwadia trazia os livros para a cozinha. Enquanto fingia estar ocupada com as tarefas de casa, ouvia as histórias e sua imaginação pairava em outros lugares.

Quando mais escutava os risos e os transbordamentos de felicidade, mais Jesustino se enraivecía. Para acabar com aquele constante gargalhar, proibiu que livros circulassem pela casa, mas não contava com a capacidade da esposa para encontrar mecanismos para burlar as regras. Já que livros não poderiam circular na casa, as duas mulheres leriam na rua. Constança pediu a Mwadia que enchesse um cesto de livro que ambas iriam passear. As duas sentaram no cemitério, no chão e em uma sombra. A filha começou a ler, assim como faziam em casa.

Esses pequenos momentos de felicidades, de vislumbrar que algo diferente era possível, foram importantes para que Mwadia deixasse os delírios. Assim, ao retornar para Vila Longe pode entender que seria feliz novamente, tanto ali quanto em qualquer outro lugar, que novas relações poderiam ser estabelecidas. Havia, assim, uma vida que pertencia a ela e que morrer não era o único caminho para se libertar.

Contudo, essas pequenas fugas, essas satisfações de desejo não encontramos em Mariamar em *A Confissão da Leoa* (2012). Essa parece ser uma obra diferente de Mia em que traz uma forma diferente de contar, alheia inclusive ao jeito como propunha suas obras até então. Não quis buscar a oralidade, nem a memória como fatores importantes destes sujeitos. Quis, no entanto, fazer um sensível relato sobre mulheres e suas dores, sem que precisassem competir com os tormentos das guerras e com as penúrias sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram dois anos de pesquisa, travessias e conhecimento ao entender e me encantar com Mia Couto. A destreza das narrativas era um convite para se perder nas obras e para fugir do foco dos estudos. Eram caminhos, respiros e pausas que me fizeram olhar para os lados, para baixo, para trás. Em minha frente, porém, ainda estava o desafio de saber quem eram as mulheres de *O Outro Pé da Sereia* (2006) e *A Confissão da Leoa* (2012).

Permiti-me demorar bastante em Mia. Queria saber o que pensava usando a escrita para só então seguir em frente. Entender o autor era a maneira mais viável de conhecer como se dava a construção das personagens. Depois, veio a grande questão de estudar as mulheres sem partir para as teorias feministas e os estudos de gênero. Haveria outras percepções a serem contadas? Passei então a caminhar pela psicanálise.

Busquei o entendimento de como Mia estava construindo Mwadia e Mariamar com as considerações de Freud e outros autores relacionados à psicanálise. Esse processo foi bem interessante porque até então não encontrei muitas pesquisas que traziam o oceano simbólico coutiano para a psicanálise, para o estudo do inconsciente. Era um risco juntar todos esses conceitos, mas acredito que foi importante abordar o complexo de Édipo, o luto, a melancolia, o sonho e os delírios no contexto africano.

Mas ainda persiste a pergunta: que mulher é essa? As mulheres que Mia Couto constrói não estão em relação amistosa com suas vidas, com sua cultura e com seus costumes. São seres em contraste, são pessoas em conflito com os padrões. São sujeitos em mudança e que precisam lidar com esse outro que suas casas e suas vidas se tornaram. Esse ponto é fundamental para entendê-las porque não há uma aceitação da realidade. Essas mulheres não se enquadram à norma, às leis e por isso são expurgadas, expulsas de suas vidas. É a partir desse abandono, dessa exclusão que o autor destaca questões como violência, loucura, tradição.

As mulheres em Moçambique estão à margem, Mwadia e Mariamar estariam na margem da margem. Elas não poderiam ser chamadas nem de mulheres, pois não se enquadram nas funções construídas para elas e vivenciadas por outras personagens. Aquele ideal de vida não é o que desejam para si. Vamos percebendo que não é o desejo de nenhuma das personagens aquele ideal, como se viver aceitando as regras também fosse uma ficção. Mesmo já estando na solidão havia um medo da exclusão.

Tanto Mwadia quanto Mariamar eram diferentes. Ambas estudaram, dominam a escrita e a leitura com destreza. Frequentaram escolas religiosas com padrão ocidental e tiveram uma ruptura com os costumes locais. Ao retornem, não conseguiram mais se enquadrar. Não casaram, não tiveram filhos. Não tinham uma vida segundo as tradições. O caminho que restava era enlouquecer e morrer. Esse poderia ser o fim da narrativa, mas Mía se apropriou disso para retornar, para voltar ao início. São essas mulheres feridas, torturadas que, ao serem excluídas do mínimo de vida, contam o quanto as bases, as normas precisam ser questionadas, precisam ser revistas. De que adianta o direito à vida se ela não pode ser vivida? Que vida é essa permitida a uma mulher?

Um dos conflitos primordiais está entre a tradição e as mulheres. Há regras que dizem serem ditadas pelos ancestrais, mas que são usadas para criar cisões, para submeter sujeitos aos outros, para manter uma normalidade que não existe e para abafar atos de brutalidade, como o estupro. Assim, o que o autor questiona na fala dessas mulheres é justamente a relação com um tradicional inventado e que precisa ser atualizado, precisa ser reinventado para não mais permitir a violência e a dor em nome das crenças. Além de questionar os laços familiares e de afetividade. Que pai é esse que estupra, que violenta, que causa dor? Que mãe é essa que se cala, que sofre, mas que não consegue proteger?

Assim, essas mulheres ensimesmadas pelas regras, pelo sofrimento, encontram na palavra o poder para se reinventar, para buscar outros caminhos. Não sei se conseguiria definir totalmente as mulheres de Mía Couto, mas a psicanálise me levou a pensar a importância das narrativas, do contar, de transformar a fala em um mecanismo para externar a dor. Só então essas mulheres poderiam se entender como tais, se perceber em uma vida e vislumbrar um futuro. Mesmo que possamos entender o silêncio como o significante de algo, a palavra não dita, mas é no quebrar do silêncio que há vibração, que há movimento, tremores, rupturas.

A palavra, seja ela escrita seja ela falada, tem o poder e a função de questionar valores. Assim, as mulheres que Mía Couto cria, especialmente Mwadia e Mariamar, são narrativas, são texto. Elas têm a função de trazer para si e depois nos mostrar, como leitores, as dores de todas as outras mulheres. Essas personagens são mulheres-textos, mulheres-fala, mulheres-falo, mulheres-narrativas, mulheres-loucura, mulheres-dor e mulheres-transformação.

Elas são a travessia de um imaginário feminino em desconstrução, em luta como possessão e despossessão como em Mwadia; a transformação em uma fera raivosa como Mariamar. Por isso, foram tão importantes os textos de Haraway e Braidotti e os conceitos como o ciborgue e o pós-humano, sobre esse corpo ferido e mutilado que precisa se reconstruir.

Para uma próxima etapa pretendo aprofundar ainda mais o entendimento sobre o autor e sobre a maneira de construção que ele faz das narrativas a partir da psicanálise. Minha relação com Mia Couto, que começou com um sonho lá em 2013, ainda está longe de acabar. É um misto de curiosidade e ciência que não se limita a uma pesquisa. Ainda preciso revirar as obras de Mia mais e mais vezes, ampliar meus olhares. Como já é tarde, não vou me demorar mais. Só peço mais alguns segundos.

Poema da despedida¹⁵

Não saberei nunca
dizer adeus
Afinal, só os mortos sabem morrer
Resta ainda tudo,
só nós não podemos ser
Talvez o amor,
neste tempo,
seja ainda cedo
Não é este sossego
que eu queria,
este exílio de tudo,
esta solidão de todos
Agora
não resta de mim
o que seja meu
e quando tento
o magro invento de um sonho
todo o inferno me vem à boca
Nenhuma palavra
alcança o mundo, eu sei
Ainda assim,
escrevo....

¹⁵ Poema inicialmente publicado na segunda edição de Raiz de Orvalho, mas retirado para esta pesquisa do site Lugar das Palavras, no link <http://bit.ly/raizdeorvalho>, acessado em 28/02/ 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADBALA JUNIOR, Benjamin. Doze Dias de Abril, Sob Teto de Zinco. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.
- ANTUNES PEREIRA, Érica. Mia Couto: Percursos de um Poeta nas Dimensões da Palavra. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.
- APIAH, Kwame Anthony. **Na Casa do Meu Pai – A África na Filosofia da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BRAGA SILVA, Cibele. O Enigma da Identidade de Gênero. In SOUBBOTNIK, Olga M. M. C. de Souza; SOUBBOTNIK, Michael (orgs.). **O Corpo e Suas Fic(xa)ções**. Vitória: PPGL/MEL, 2007.
- BRAIDOTTI, Rosi. **The Posthuman**. Malden/US – Cambridge/UK: Polity Press, 2013.
- CABAÇO, José Luís. **Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação**. São Paulo: Unesp, 2009
- _____. Uma Voz Amanhecida. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.
- CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença**. São Paulo: Humanitas, 2013.
- _____. O Desejo de Esquecer. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.
- CAVALIERI, Edebrando. Da Idealização à Encarnação: Retorno ao Mundo-Da-Vida em Edmund Husserl. In SOUBBOTNIK, Olga M. M. C. de Souza; SOUBBOTNIK, Michael (orgs.). **O Corpo e Suas Fic(xa)ções**. Vitória: PPGL/MEL, 2007.
- CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. Missangas em Fio: O Conto em Mia Couto. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

COSER, Stelamaris. Questões de Psicanálise e Literatura: “O Papel de Parede Amarelo”. In SOUBBOTNIK, Olga M. M. C. de Souza; SOUBBOTNIK, Michael (orgs.). **O Corpo e Suas Fic(xa)ções**. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

COUTO, Mia. **Antes de Nascer o Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O Outro pé da Sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A Confissão da Leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **A Varanda do Frangipani**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O último voo do Flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Pensar o Pensamento, Redesenhando Fronteiras. In ELEK MACHADO (org.), Cassiano. **Pensar a Cultura**. Porto Alegre/RS: Arquipélago Editorial, 2013.

_____. Discurso em aula magna da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), publicado no Youtube em 3 de setembro de 2014. Endereço: <http://bit.ly/EscritorMiaCouto> , acessado em 25/02/2016.

_____. **Poema da Despedida**. Endereço: <http://bit.ly/raizdeorvalho> , acessado em 28 de fevereiro de 2016.

DAVID, Débora Leite. Contos do Nascer da Terra. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

DUTRA, Robson. O Fio das Missangas, Um Ensaio sobre o Olhar. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

ENDO, Paulo; SOUSA, Edson. Itinerário para uma Leitura de Freud. In: FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Porto Alegre/RS: Editora L&PM, 2014.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUVET, Paul; MOUSSE, Marcelo. **É Proibido Pôr Algemas nas Palavras**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

- FEHLBERG, Jamily. A Imagem do Corpo e a Melancolia. In: SOUBBOTNIK, Olga M. M. C. de Souza; SOUBBOTNIK, Michael A. (orgs.). **O Corpo e Suas Fic(xa)ções**. Vitória: Editora PPGL/MEL, 2007.
- FERRO, Marc. **O livro negro do colonialismo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FLEIG, Mario. O mal-estar no corpo. In KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (orgs.). **O Corpo Torturado**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: Espaços Ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- FREUD, Ana. **O Ego e os Mecanismos de Defesa**. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1968.
- FREUD, Sigmund. **História de uma Neurose Infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e Outros Textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Introdução ao Narcisismo: Ensaio de Metapsicologia e Outros Textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Observações Psicanalíticas Sobre um Caso de Paranoia Relatado em Autobiografia: (“O Caso Schreber”): Artigos Sobre Técnica e Outros Textos (1911-1913)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Cinco Lições de Psicanálise: Contribuições à Psicologia do Amor**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. **O Mal-Estar na Civilização**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.
- _____. **Esboço de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- _____. **A Interpretação dos Sonhos**. Porto Alegre/RS: Editora L&PM, 2014.
- _____. **Delírios e Sonhos na Gradiva de Jansen**. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- GLISSANT, Édouard. **Uma Introdução a uma Poética da Diversidade**. Juiz de Fora: EdUFJF, 2005.
- GOMES, Simone Caputo. Cronicando: Mia Couto, um Griot do Tempo. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.
- HAMILTON, Russel G. Cronista-Mor Contemporâneo e Manipulador do Imaginário da Linguagem. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo. In: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-Humano**. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

KAGAME, Alexis. The Bantu Concept of Space-Time. In RICOEUR, Paul **Les Cultures et le Temps: Au Carrefour des Cultures**. Paris: Payot, 1975.

KEHL, Maria Rita. Três Perguntas sobre o Corpo Torturado. In KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (orgs.). **O Corpo Torturado**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

LEITE, Ana Mafalda. **A Narrativa como Invenção da Personagem**. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

LOPES, Carlos. Nem Aspas Nem Raspas. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

MAGIORINO, Madela. Introdução Sócio-Etnológica e Literatura Oral sobre a Mulher Banta. In: **VII Semana de Estudos Missionários – A Mulher Banta: A Feminilidade em Perspectiva Banta**. Quelimane/Moçambique: Editora Missão e Vida, 1973.

_____. A mulher banta nos grupos familiares. In: **VII Semana de Estudos Missionários – A Mulher Banta: A Feminilidade em Perspectiva Banta**. Quelimane/Moçambique: Editora Missão e Vida, 1973.

_____. A Mulher Bantas e os Grupos Educativos. In: **VII Semana de Estudos Missionários – A Mulher Banta: A Feminilidade em Perspectiva Banta**. Quelimane/Moçambique: Editora Missão e Vida, 1973.

_____. A Mulher Banta nos Grupos Económicos. In: **VII Semana de Estudos Missionários – A Mulher Banta: A Feminilidade em Perspectiva Banta**. Quelimane/Moçambique: Editora Missão e Vida, 1973.

_____. A Mulher Banta nos Grupos Políticos. In: **VII Semana de Estudos Missionários – A Mulher Banta: A Feminilidade em Perspectiva Banta**. Quelimane/Moçambique: Editora Missão e Vida, 1973.

_____. A Mulher Banta nos Grupos Religiosos. In: **VII Semana de Estudos Missionários – A Mulher Banta: A Feminilidade**

em Perspectiva Banta. Quelimane/Moçambique: Editora Missão e Vida, 1973.

_____. A Mulher Banta nos Grupos Recreativos. In: **VII Semana de Estudos Missionários – A Mulher Banta: A Feminilidade em Perspectiva Banta.** Quelimane/Moçambique: Editora Missão e Vida, 1973.

MAQUÊA, Vera. A Palavra Habitada de Mia Couto. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

MASOTTA, Oscar. **“O Comprovante da Falta”:** Lições de Introdução à **Psicanálise.** Campinas/SP: Papirus, 1987.

MBEMBE, Achille. **África Insubmissa: Cristianismo, Poder e Estado na Sociedade Pós-Colonial.** Magualde/Portugal – Luanda/Angola: Edições Pedago/Edições Mulemba, 2013.

_____. **Sair da Grande Noite: Ensaio sobre a África Descolonizada.** Luanda, Angola/Magualde, Portugal: Edições Mulemba/Edições Pedago, 2014.

MENDONÇA, Fátima. Mia Couto, o Mal Amado. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

MIGNOLO, Walter. **História Locais/ Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO DE MOÇAMBIQUE. Taxa de analfabetismo nacional e por província. Fonte: <http://bit.ly/educaçãomoçambique>, acessado em 14 de julho de 2015.

MORAES, Anita Martins Rodrigues. A Palavra é Fumo: Algumas Notas Sobre Estórias Abensonhadas, de Mia Couto. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto – Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

MORAIS, Márcia Marques. Vozes Entretecidas: Narrativas de Mia Couto e Guimarães Rosa em Diálogo. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto – Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

MOREIRA, Terezinha Taborda. A Identidade Moçambicana no Ilusório Espelho da Raça. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto – Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

_____. O Vão da Voz. Belo Horizonte: Editora PUC Minas/ Edições Horta Grande, 2005.

MUCAVELE, Tina. **Emancipação da Mulher em Moçambique: da Cosmética para o divino!** Sem cidade: sem editora, 2015.

NOA, Francisco. Em Busca da Terra e do Tempo Perdidos: Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

OLIVEIRA, Maura Eustáquia de. Transgressão: O Lugar da Literatura de Mia Couto e Luandino Vieira. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

ONDJAKI. O Miar Couto. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

ORTIGUES, Marie-Cécile; ORTIGUES, Edmond. **Édipo Africano**. São Paulo: Editora Escuta, 1989.

P.E.A., Elungu. **Tradição Africana e Racionalidade Moderna**. Luanda/Angola: Edições Mulemba/Edições Pedagogo, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Literatura: Uma Velha-Nova História in **História & Literatura – Identidades e Fronteiras** (Cléria Botelho da Costa e Maria Clara Tomaz Machado orgs.). Uberlândia: EDUFU, 2006.

PIRES, Laranjeira. **Literatura Calibalesca**. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 1985.

REMOR, Carlos Augusto Mongilhott. **A Interpretação na Clínica: Da Hermenêutica à Psicanálise**. Florianópolis: EdiUFSC, 2008.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

RIVERA, Tânia. Prefácio. In: FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Porto Alegre/RS: Editora L&PM, 2014.

ROCHA E SILVA, Rejane Vecchia da. Literatura e História em Cena: Terra Sonâmbula e Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

RODRIGUES, Filomena. “O Tempo é o Caracol que Enrola essa Concha.....”: Concepções do Tempo em Três Romances de Mia Couto. In

CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

ROSÁRIO, Lourenço do. O Fio das Missangas, de Mia Couto. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. Inconsciente. In JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

ROTHWELL, Phillip. O Império das Nações Unidas e O Último Voo do Flamingo. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

SALGADO, Maria Teresa. Mar Me Quer: Sonho, Riso e Mar Como Recomeço. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

SALGUEIRO, Wilberth. Um Corpo Estranho na Poesia Brasileira: Leila Mícolis. In SOUBBOTNIK, Olga M. M. C. de Souza; SOUBBOTNIK, Michael (orgs.). **O Corpo e Suas Fic(xa)ções**. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

SANDER DA SILVA, Jardel. Movimento Corporal e Processos de Subjetivação: Um Olhar Através da Dança. In SOUBBOTNIK, Olga M. M. C. de Souza; SOUBBOTNIK, Michael (orgs.). **O Corpo e Suas Fic(xa)ções**. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

SANTOS, José Benedito. **Mia Couto: mito e história em A confissão da leoa**. In: Revista Decifrar: Uma Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa da UFAM (ISSN 2318-2229) Manaus, Vol. 02, Nº 03 (Jan/Jun-2014).

SARAIVA, Sueli. Pensamentos e Outras Interinvenções: A Crítica Empenhada de Mia Couto. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **Colonialismo e Neocolonialismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. A varanda do frangipani: entrelugar de mitos, sonhos, memória. In CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). **Mia Couto –Um Convite à Diferença** São Paulo: Humanitas, 2013.

SILVA DE OLIVEIRA, Luiz Henrique. A Representação do Corpo Negro (E Metonímias) Nas Poesias de Cuti: Sintomático Ato Quilombola de

Resistência. In SOUBBOTNIK, Olga M. M. C. de Souza; SOUBBOTNIK, Michael (orgs.). **O Corpo e Suas Fic(xa)ções**. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

STANCHINA, Daniel Celestino. Transformação Cultural. In: **VII Semana de Estudos Missionários – A Mulher Banta: A Feminilidade em Perspectiva Banta**. Quelimane/Moçambique: Editora Missão e Vida, 1973.

_____. Defasamento Cultural da Mulher Banta. In: **VII Semana de Estudos Missionários – A Mulher Banta: A Feminilidade em Perspectiva Banta**. Quelimane/Moçambique: Editora Missão e Vida, 1973.

THOMAZ, Omar Ribeiro. **Ecos do Atlântico Sul: Representações sobre o Teceiro Império Português**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____. Prefácio: Não vamos esquecer! In: CABAÇO, José Luís. **Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação**. São Paulo: Unesp, 2009.

TORINHO, Maria Esther. Personagens de Lya Luft: Corpos-Linguagem em Ebulição. In SOUBBOTNIK, Olga M. M. C. de Souza; SOUBBOTNIK, Michael (orgs.). **O Corpo e Suas Fic(xa)ções**. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

VIOLA, Kamille. **As vozes femininas de Mia Couto**, 2015. Revista vertigem. Disponível: <http://bit.ly/vozesfemininas>, acessado em 16.02.2016.